De bildande konsternas historia under 19:de århundradet

Förord till den elektroniska utgåvan

Detta verk av Georg Nordensvan (1855-1932), digitaliserat i augusti 2007 från University of Wisconsin-Madison av Google Books, har hämtats från Internet Archive och anpassats för Projekt Runeberg i december 2016 av Ralph E.

BÖCKLIN: VÅGORNAS LEK.

Oljemålning (Nya Pinakoteket, München).

SORUKNRVAN, KONSTHISTORIA.

HtCO CKltKRS F<iItl.JDE BILDANDE KONSTERNAS HISTORIA

UNDER 19:DE ÅRHUNDRADET

AF

GEORG NORDENSVAN

MED 208 ILLUSTRATIONER

STOCKHOLM HUGO GEBERS FÖRLAGSTOCKHOLM KOERSNERS BOKTRYCKERI A.B. 1900INNEHÅLL

Sid.

FÖRORD.. 3.

I. NITTONDE ÅRHUNDRADETS KONST, DESS UTGÅNGSPUNKTER OCH FÖRHISTORIA 5. Dess båda hufvudriktningar s. 6. — Utgångspunkter: renässansen, s. 10, 1700-talet s. 14. — Uppslag inom Englands måleri s. 23. — Nyklassicis-men s. 25.

II. KLASSICISMEN I ROM OCH I FRANKRIKE .... 33.

Revolutionstiden i Frankrike s. 33. — David s. 35. — Rom: Carstens s. 40. — Kejsardömets arkitektur s. 44, skulptur s. 48, måleri s. 49. — Proudhon s. 53. — Canova s. 63. — Thorvaldsen s. 66.

III. KLASSICISM OCH ROMANTIK I TYSKLAND .... 79.

Tysk romantik s. 79. — Nazarenerna i Rom s. 84. — Ludvig I och München-arkitekturen s. 91. — Cornelius och Münchenskolan s. 95. — Herlin: Schinkel s. 106, Rauch s. 110.

IV. NYA STRÖMNINGAR. — GENRE OCH LANDSKAP .... 114.

Romantiken i Düsseldorf s. 114. — Det tyska folkliga måleriet s. 121. — Moritz von Schwind s. 122. — Genren i England s. 126. — Landskapet i Frankrike s. 131, i Tyskland s. 132, i England s. 136.

V. ROMANTIKEN I FRANKRIKE.. .... 141.

En föregångare: Goya s. 142. — Géricault s. 145. — Delacroix och Ingres s. 147. — Romantikens utveckling och afmattning s. 154. — Orientmålare s. 162. — Skulpturen, Rude s. 166. — Historiemåleriet i Belgien s. 173.

VI. I>E FRANSKA GENOMBROTTSMÄNNEN FRÅN 1830 .... 179.

Barbizonkretsen s. 181. — Rousseau s. 182. — Dupré s. 185, Corot s. 186, Millet s. 191.

VII. VID ÅRHUNDRADETS MIDT .... 201.

Konstläget i olika länder, de historiska skolorna i måleri s. 201 och arkitektur s. 206. — Semper s. 207. — Menzel och Meissonnier s. 211. — Leys s. 215. — Madox Brown s. 217. — Den prerafaelitiska rörelsen i England s. 219. — Ruskin s. 222. — Courbet s. 225.

VIII- FRANKRIKE INTILL 1870-TALET.. 227.

Det andra kejsardömets konst s. 227. — Arkitektur s. 231. — Akademiskt måleri s. 233. — Romantik: Gustave Moreau s. 237. — Historiskt måleri: Meissonnier m. fl. s. 240. — Soldatmålarne s. 243. — Orientmålarne s. 245. — Porträtt s. 252. — Landtlifsmåleri, Breton, Courbet s. 253. — Manets första skede s. 257. — Skulptur: Carpeaux s. 260.IX. TYSKLAND INTILL 1880-TALET... 263.

Piloty s. 264. — Düsseldorfsgenren s. 266, landskapet s. 271. — Berlin: realismen. Menzel s. 274. — Pilotyskolan: Makart s. 277. — Feuerbach s. 280. — Lenbach s. 282. — Leibl s. 284. — Arkitektur, tysk renässans s. 287, Wien 291. — Tysk skulptur: Rietschel och Begås s. 292.

X. VALÖRMÅLERIETS GENOMBROTT .... 296.

Friluftsmålning. impressionismens grundsatser s. 297. — Realismen på 1870-talet: Bastien-Lepage, Lhermitte, Roll m. fi. s. 302. — Manet s. 305. — Claude Monet och öfriga impressionister s. 306. — RafTaelli och karaktärismen s. 307. — Degas 309. — Modernismen i andra länder, i Spanien s. 312, i Italien s. 314, i Belgien s. 317, i Holland s. 318, Amerika s. 320, Tyskland s. 321. — Liebermann och Ulide s. 322.

XI. MÅLERIET I ENGLAND.. 325.

Madox Brown, Holman Hunt s. 328. — Rossetti s. 330. — Burne-Jones s. 334.

— Watts s. 337. — Leighton s. 340. — Millais s. 343. — Skottarne s. 345.

— William Morris som den moderna tillämpade konstens skapare s. 345.

— Walter Crane s. 346.

XII. MODERN FANTASIKONST OCH MODERN REALISM .... 349.

Dekorativt måleri: Puvis de Chavannes s. 350. — Whistler s. 353. — Kolo-rism och lyrik: Cazin, Besnard m. fi. s. 355. — Landskapsmålare s. 357, Glasgowskolan s. 358. — Symbolism s. 360. — Rose + croix s. 361. — Den konstnärliga affischen s. 362. — Tecknare och etsare s. 363. — Rops s. 364. — Tyskland: Böcklin s. 367. — Marées, Thoma, Stuck s. 373. — Max Klinger s. 376. — Modernt religiöst måleri s. 380. — Uhde s. 382. — Det unga Tyskland, Secessionerna s. 384.

XIII. SKULPTUR OCH ARKITEKTUR UNDER DE SENASTE ÅRTIONDENA .... 389.

Monumentalskulptur, nationalmonument s. 390. — Skulpturen i Frankrike s. 394. — Rodin s. 397. — Skulpturen i Italien s. 401, i England s. 402, i Amerika och Tyskland s. 403, i Belgien 404. — Den moderna arkitekturen i Tyskland s. 407, i Frankrike s. 409, i Belgien, Holland, England s. 410, i Amerika s. 411, den inre arkitekturen och den tillämpade konsten i England s. 412, i Belgien s. 413, i Frankrike s. 414.

XIV. DE NORDISKA LÄNDERNA .... 415.

Den danska målarskolan. Eckersberg och hans lärjungar s. 416. — Den danska konsten vid seklets midt s. 418. — Konsten i Sverige s. 421, i i Finland s. 422, Norge s. 423. — Tidemand och den skandinaviska Düssel-dorfsskolan s. 423 — Sverige på 1850- och 60-talen s. 424. — öfvergångstiden, 1870-talet s. 427. — Realismen i de olika länderna s. 428. — Modernt nationelt måleri s. 432. — Skulptur s. 437. — Arkitektur s. 438. — Konsten i Ryssland s. 439.

SLUTORD .... 442.

ILLUSTRATIONSFÖRTECKNING............................. .... 445.

PERSONREGISTER .... 448.

ANVÄNDA KÄLLSKRIFTER .... 454.FÖROIiD.

öreliggande arbete söker gifna en öfverblick af de bildande konsternas utveckling under nittonde århundradet, en framställning af hvad konsten under dess olika skeden förnämligast sökt, velat och kunnat, och af de konstnärer, som

stått främst i originalitet, skaparkraft eller inflytande.

Framställningen måste bli kortfattad, då det varit nödvändigt att begränsa bokens omfång för att göra den tillgänglig för en större allmänhet. Uppgiften har blifvit den att fasthålla grundlinierna och framhålla det hufvudsakliga med uppoffrande af det mindre väsendtliga. De länder som ej intagit en ledande ställning inom konsten, har jag varit nödsakad att behandla i största korthet, äfven bland konstnärerna ha många måst nöja sig med ett kortfattadt omnämnande, och ännu flera ha blifvit helt och hållet förbigångna. En af bokens uppgifter är den att vara lättläst ocli att söka intressera äfven den icke fack-kunnige för det rika ämnet, och detta mål skulle endast motverkas genom ett tyngande uppräknande af namn på tusen konstnärer, som det begränsade utrymmet i alla händelser skulle hindra mig från att närmare behandla. Frans Rebers >Geschichte der neueren deutschen Kunstupptager vid pass 1700 konstnärsnamn, Richard Muthers >Geschichte der Malerei ini XIX. Jahrhundert > minst 1800. Mitt arbete — som är af betydligt mindre omfång än dessa båda — skulle bli absolut oläsbart, om jag ej på detsamma tillämpat utgallringens konst.

Det kan naturligtvis ibland vara en vansklig uppgift att bland konstens idkare välja ut de betydande. Hvar tid har sin smak. Vi se konstens verk med våra egna ögon och ej med den tids uppfattning och fordringar, af hvilkens skönhetssträfvan de voro uttryck. Mol konstverk, som ej ha den förtjänstatt vara gjorda efter nu gällande lagar, händer det att vi iiisa en likgiltighet, som nog ej alltid är rättvis. Vår tid liksom hvarje annan dömer oförskräckt och gör den skarpaste åtskillnad mellan de konstverk, som ha rätt att lefva, och de, som få ligga dödsdömda. Det är i självfva verket lugnande att hevitna, hur tid efter annan en omplacering i det allmänna omdömet företages konstnärerna emellan, en omplacering, som visar att fälda domslut ej alltid äro oryggligt bestående.

Vi böra ej inbilla oss, att den sanning, som i dag förkunnas, skall bli den en gång för alla gällande. Vi rycka på axlarna åt så många afdankade sanningar. Hvarje tid gör urvalet bland konstnärerna allt efter som de fylt tidens fordringar på konsten. Det är slutligen och sist dessa fordringars innebörd, som blir bestämmande för halten och värdet af tidens omdömen, liksom det är hvar och en konstbedömares mått af intelligens, af kunskap och ej minst af konstnärligt temperament, som blir bestämmande för vikten af hans ord.

Lika litet som andra konsthistorier gör mitt arbete anspråk på att vara i alla delar självständigt. Det stöder sig naturligtvis på befintlig literatur, men ock pä personliga intryck från museer och utställningar, intryck, dem jag i regeln jämfört med andras uppfattning och ibland modererat, ibland däremot icke. Uppfattningen af de enskilda konstverken står i många fall för min egen räkning.

Att jag företrädesvis sökt skildra de konstriktningar, som varit bestämmande för läget eller som angifvit utvecklingen, har jag redan påpekat. Äfven vid valet af illustrationer ha de för olika riktningar, olika uppslag mest betecknande konstnärerna blifvit i främsta rummet representerade. Att någon enstaka gång valet af illustrationer varit beroende af hvilka konstverk som kunnat anskaffas i fotografi, torde knappast behöfva påpekas.

Okt. 1899. Förf.I.

NITTONDE ÅRHUNDRADETS KONST, DESS UTGÅNGSPUNKTER OCH FÖRHISTORIA.

1.

Hvarje nytt år, som upprinner, hälsas med förhoppningar pà att det skall uppfylla det senast gångna årets önskningsmål. Samma skyldighet har hvarje nytt århundrade — det skall verkliggöra det närmast föregående skedets önskningar och hopp.

Det århundrade, som nu lefvat ut, har haft mycket att i den vägen uträtta. Hvad det uträttat och hur det vårdat arfvet från 1700-talet — upplysningens och de stora uppslagens skede — det är frågor, som nu vid det nya sekelskiftet naturligt nog framkalla många försök till svar, "många utredningar, många olika domslut.

Den, som spanar efter ett skedes insats i kulturutvecklingen, har lika liten rätt att förbise dess literatur och konst som dess sociala och vetenskapliga lifsyttringar. 1 alstren af ett tidehvarfs kultur söker man aldrig förgäfves en afspegling af tidens andliga fysionomi. I konsten liksom i diktningen ger hvarje tid sitt fantasilif, sina idékretsar, sin naturkänsla och naturåskådning, sin tro eller sina tvifvel, sitt käcka ungdomslynne eller sin förvärfvade förkonstling, sin kraft eller sin vanmakt. I konsten ger tiden en bild af sig själf, sitt eget yttre, på samma gång som den däruti fastslår sin fantasis

art, styrka och begränsning.NITTONDE ÅRHUNDRADETS KONST.

I konsten har antiken gifvit sin sunda glädje öfver mänsklig skönhet, sin känsla för liniernas, formernas, rörelsernas harmoni i det konstverk, som människans kropp är. Medeltiden har gifvit sin undergifna, kringstängda lifsåskådning, sin naiva tro, sin asketiska fromhet, sitt drömda paradis, renässansen sitt nyväckta intresse för verkligheten, sin stolta kraftkänsla, sin öfversvallande lifsberusning, 1600-talet sin lystnad efter storslagen, pompös prakt men också — på andra områden — sin intima naturkänsla och sin känsla för och sin makt öfver färgen, 1700-talet sin behagfulla förfining men också reaktionen däremot, begäret att återvända till forntida enkelhet och värdig smak.

Det sökande tillbaka till förgångna tiders ideal, som utmärkte 1700-talets senare hälft och som hade sin orsak bland annat i ökad kunskap om forn-världen, det blef ödesdigert för den tids konst, som sedan följde. Och detta sökande tillbaka bildar den ena af de båda stora strömningar, som genomgå det nittonde århundradets konstutveckling, den strömning som vill inpressa det moderna idélifvet i former, lånade från gamla tider och från forntidsfolk, som afstår från att bygga åt sig ett eget hem utan föredrar att söka tak öfver hufvudet i gamla anhörigas hus, än hos en och än hos en annan, som också lånar deras kläder och ej har självförtroende nog att djärft skära till åt sig en egen dräkt efter eget behof, som fullt medvetet vill vara en tillbakaskådande konst, som håller sig blygsamt i föregångarnes fotspår och sålunda afstår från möjligheten att gå dem förbi, som endast motsträfvigt ser på den värld, som lefver rundt omkring, med begärlighet gräfver ner sig i studier och lär sig använda alla tiders former men afstår från att söka ett uttryck för sitt eget väsen.

Vid sidan af denna tillbakaskådande konst är från århundradets första dag märkbar en annan och motsatt strömning, en sträfvan till att låta konsten växa fram ur ett innerligt samlif med den verklighet, konstnären lefver uti, att se den med egna ögon och att uttala egna tankar på eget språk.

Århundradets konstlif karaktäriseras af en seg och ihållande strid mellan dessa två olika grundåsikter. Om 1700-talet har det uttryck blifvit fäldt, att det bär ett Janushufvud, hvars ena ansikte blickar tillbaka till renässansen, medan det andra ser omkring sig och framåt. Uttrycket passar fullt ut lika väl om vårt eget århundrade. Men ur striden mellan den traditionella konsten — som i de flesta länder också varit den officielt beskyddade och lofsjungna — och den upproriska och framåtsträfvande har utvecklat sig den konst, som bär vår tids egen karaktär och som är dess äkta barn.

De täflande liufvudriktningarna under århundradet lia naturligtvis båda haft målsmän af konstnärlig betydelse, liksom båda haft sina berserkar och fanatiska ensidighetsmän. Det vore orätt att påstå, att den officielt omhuldade riktningens bärare åstadkommit endast steril och innehållstom konst, och äfven bland de mot traditionel och akademisk konst upproriske finnas många, som byggt sin verksamhet på gamla konstriktningar — de ha endast valt andra förebilder än motpartiets. Ingenting bör hindra en konstnär från att använda en stil, han funnit färdigt utbildad, blott han använder den på ett personligt

sätt, gör dess uttryckssätt till sitt eget. Om denna form är en lämplig kläd nad för hans idéer, så behöfver hans verk alls ej bli en död och kall efter härmning — allt beror på, om han har en lefvande ande att blåsa in i formen. Konstnären täflar ej med vår herre i att skapa af intet. Det är länge sedan det upphörde att finnas något absolut nytt under solen, och hvarje yngling är någons son och tar intryck af dem, som äldre äro än han, antingen han sedan följer deras råd eller finner det mera manhaftigt att handla tvärt emot dem. Det fins i konstens rike lika många vägar som det fins olika skap-lynnen bland människorna, men det är endast med ödmjukt sinne och kärleksfullt hjärta man släppes dit in. Styrkan i ett konstverk beror ej på ämnets eller på utförandets nyhet och olikhet med allt som förut fins, utan den beror på känslans äkthet och på studiets halt, på den personlighetens styrka, som skapat konstverket. Det kan vara ett godt verk, äfven om det ej betecknar en bemärkelsedag i konstens utveckling. I ett konstverk betyder i själfva verket skönheten mer än nyheten.

Men å andra sidan verkar en tradition, som tränger sig in mellan konstnären och naturen, lätt hämmande, kylande, bindande. Mot det slags efter-bildare, som ej kunna annat än »göra den gamla sagan om igen», som ej ha en egen insats att därmed besjäla de lånade formerna, mot dem ha tvifvelsutan oppositionsmännen obetingadt rätt. Redan på 1400-talet påpekade en af ungrenässansens florentinare — Alberti — att det är af sin egen andliga kraft och känsla, konstnären måste skapa sin egen skönhetsvärld. Och konsthistorien — har en af samtidens ansedde konstforskare * yttrat — kan som verkliga, äkta, hela mästare anse endast de konstnärer, som oafbrutet lefvat i den mest innerliga och

omedelbara beröring med naturen, som sett henne, ej genom andra mästares, andra tiders eller andra folks glasögon utan med egna ögon och som varit begåfvade med ögon, som i naturen sett något annat och mera sevärdt än vanliga dödliga där kunnat se.

De stora konstskedenas stora konstnärer ha aldrig fylt sin tids behof af skönhet ur förrådet af de former, deras förfäder lämnat efter sig. Lånade kanske Donatello, Verocchio, Massaccio, Michelangelo, Rembrandt, Velasquez sitt uttryckssätt från andra, trampade de i andras spår, talade de annat språk än sitt eget? Var det Hellas' skönhetsvärld, renässansmästarne fram-ställde, var det ej deras egen? Lämpade de ej antiken efter sitt lynne vida mer än de läto sig bindas af den?

Det lifskraftiga och det bestående i ett skedes konstnärliga alstring är naturligtvis det, som är sprunget ut ur tidens och ur människornas eget idélif.

Nittonde århundradets konst har fått uppbära många hårda ord för sin osjälfständighet, för sin öfverdrifna efterapningslust, för det svaghetstecken, som ligger i dess rädsla för att stå på egna ben, men från andra håll också

* Woermann i Geschichte der Malerei (intill är 1800) af Woltmann och Woermann, del 3, sid. 1110.

för sin oro, sin nyhetslystnad och sin uppstudsighet. Som ett fattigdomsbevis har det ofta blifvit framhållet, att den saknat en sammanhållande stil.- Den arma 1800-talskonsten kan ej uppvisa en bestämd, utpräglad form, under hvars makt andarna haft att böja sig. Den har ej varit enhetlig som barocken och rococon synas — sedda på afstånd och i stort — den har slagit in på olika vägar, försökt allt och kastat bort åtskilligt. Den har varit famlande, orolig, full af motsägelser. För mången synes den som ett kaos, ur hvilket man har svårt att hitta vägen, ett jäktande utan sans och måtta, och dess resultat tyckes ej vara annat än full konstnärlig anarki. En hvar konstnär går sin väg, ingen vill lyda höga öfverheten, hvarken lockelser eller hot hjälpa. Gång på gång ett proklamerande af den ändtligen funna sanningen, som knapt hinner slå rot i konstnärernas medvetande förlän den tränges ut af en ny dags nya program och förvisas till de öfvcrvunna ståndpunkternas skräpvind.

Då man öfverblickar århundradets konstutveckling i dess hufvuddrag, kan man dock ej undgå att se, hur de olika väglängder, den haft att söka sig fram, utgjort en hvar en länk i en kedja, som långt ifrån är så intrasslad, som det kan synas vid första anblicken. Det visar sig att sökandet i stort sedt varit allt annat än hållningslöst och famlande utan tvärt om följdriktigt nog och att hvar och en af länkarne haft sin uppgift.

Sträfvandet har kunnat förefalla ensidigt ibland, då man skärskådat det på så nära håll, att man mera sett de enskilda tråden än lått en öfverblick öfver skogen. Sedt på ett afstånd, som medger en omfattande öfversikt, finner man, hur mångskiftande och rikt på motsättningar det varit, hur det ensidiga blifvit utplånadt af hvarandra motvägande strömningar, och huru resultaten framgått ur de olika försöken.

Och det ligger i öppen dager, att det i dessa hundra års konst varit utveckling, framsteg men aldrig stillastående, hvilket är liktydigt med tillbakagång.

Ingen påstår att detta sekels konst skulle bli segervinnare i täflan med de stora konsttidehvarfven eller att dess storheter äro lämpliga att ställas vid sidan af de flydda skedenas yppersta namn.

Men låt oss likväl hålla måtta med vår anspråkslöshet. Om vårt århundrades konst ej haft så vältaliga ord att föra fram som dem vi ha i minne från konstens heroer, så har den haft annat att säga, som nog varit värdt att höra på. Låt hvarje tid gälla hvad den förmår — vår egen tid har i alla händelser för oss den goda egenskap, att vi lefva i den, och konsten från i dag och i går det intresse, att den ligger oss så nära. Och om vi se rätt efter, så finna vi i denna konst egenskaper, som måste fängsla just oss, motsättningar och karaktärsdrag, för hvilka vi ej kunna vara likgiltiga, därför att vi finna dem hos oss själfva. Den uttalar vår egen naturåskådning, våra egna känslor, vår egen längtan efter skönhet — skulle den då kunna vara likgiltig för oss?

»i*

2.

Det nittonde århundradets konst utgick ur den romerska nyklassicismen, ur franska republikens romarstil, ur den tyska oppositionen mot den franska akademismen, men äfven ur en nyväckt naturåskådning.

Den föddes ej på nyårsnatten år 1800, och konsten i januari nämda år var ej olik konsten i december 1799. Lika litet som utbrottet af den politiska revolutionen var en dags verk, lika litet sprang den omhvälfning inom konstens och smakens värld, som störtade ancien regime, fullväxt och rustad ur en Zevshjässa. Den var förberedd under långa tider. Den hade sina föregångsmän att se upp till, liksom den hade afskräckande exempel att utpeka. Den hade till uppgift ej endast att föra nya ideal in i tidsmedvetandet, utan äfven att genom sina dygder godtgöra fädrens synder. Dess första mål — hur många gånger ha vi ej fått höra det? — var att befria konsten från manierism och smakfördärf.

Då vi läsa konsthistoriska verk från i går och i förgår, så lära vi oss där, att denna befrielse bestod i återvändandet från en fördärfvad smak till »den rena klassiska stilen». 1700-talets senare hälft medförde en ny renässans, som betecknade soluppgången efter nattens mörker, efter konstfördärfvet under rococon och under Zopfen, stångpisktiden, den mörka nattens ruskigaste, kallaste, mest motbjudande och outhärdliga timma, kort innan morgonen bröt in. Är det tyska konstförfattare, vi läsa, så få vi också veta, att det var Tyskland, som åstadkom den befruktande nybildningen inom skönhetens värld, som återuppsatte solen på fästet, förde den sjunkande konsten tillbaka till allvar och djup, till jämvikt och skönhet, till sundhet och ungdomskraft.

Detta är den i Tyskland fastslagna läran — som ock haft sina representanter i vår svenska konsthistoriska litteratur. Men liksom inom konst-utöfningen stå numera äfven inom konsthistorien två motsatta synpunkter gent emot hvarandra. Mot alla de patriotiska germaner, som ledsagat 1700-talskonsten till grafven med förakt och smädeord för att nyklassicismens soluppgång skulle göra tillbörlig effekt och den tyska æran skulle framstå som idealens räddare, har en opposition stått fram, ej blott utanför utan äfven i självfva Tyskland, med hädiska och mot den goda traditionen upproriska uttalanden. Både professorer och filosofie doktorer ha vågat sådana påståenden som att nyklassicismen verkat mera hämmande än befruktande på konstens sunda utveckling, och att det är mindre till följd af än trots den antika stilens återuppväckelse, som den moderna konsten visat sig lifskraftig, samt att denna fått sin egen karaktär först då den förmått frigöra sig från det abstrakta generaliserande, som pålades den af dessa nydaningsmän, hvilka med större rätt borde kallas epigoner.

Det länge ringaktade och förtalade 1700-talet har af den nyare forskningen fått sitt goda namn och rykte åter och står nu för vårt medvetande som en tid af allt annat än smakfördärf. Däremot är det en afgjordt kylig högaktning, samtiden hyser för nyklassicismen. Denna riktning var för öfrigt fullt färdigt utbildad vid det nya århundradets inbrott och kan med mera skäl betraktas som afslutningen på ett gammalt skede än som utgångspunkten för ett nytt.

Men hvad alla äro ense om, det är att det fans en för konstens växt och smakens sunda utveckling hindrande formalism att slå ner, innan någon utvecklingskraftig och friskt ungdomlig konst kunde uppstå — den formalism, i hvilken den italienska renässansen utlupit.

Renässansen i de olika länderna hade varit en landvinningarnas tid som ingen tid förut. Den hade fört in i konsten ett mäktigt tillskott af personligt lif och personlig karaktär. Sedan hade den ock där infört en skönhetskult, betagande och farlig. För de italienska konstnärerna under 13- och 1400-talen liksom för de tyska primitiva och för nederländarne under bröderna van Eycks och under Memlings skede var i konsten karaktären, återgifvandet af verkligheten efter bästa förmåga, det enkelt och"direkt fångade uttrycket för känslan det hufvudsakliga målet. Men under högrenässansen fick den vackra formen ofta nog fullt ut så stor betydelse som karaktärs- eller känsloinnehållet. Högrenässansen skapade — nu med antikens hjälp — en mera ideelt fulländad, mera harmoniskt utbildad, mera färdig ras än den, som lefde på jorden. Den gaf — för att nyttja ett uttryck af Taine — naturen en fingervisning om, hur hon borde ha skapat människorna och hur hon ej gjort det.

Det är uppenbart, att ett dylikt alstrande af idealmänniskor svårligen kunde annat än ha sina farliga följder. Ej ens under renässansen voro alla italienska konstnärer snillen med en Leonardos djup, en Rafaels harmoni, en Michelangelos litauiska kraft, som kunde våga allt. Stormännen lämnade åt sin samtid och åt de efterlefvande en formskatt af öfverflödande rikedom, men den lefvande ande, som besjälat deras verk, den lät sig ej bevaras som

arfgods. En efterblomstringens tid följde. Det som hos de store individua-liteterna varit personlig ursprunglighet, det blef hos efterföljarne allt för ofta formel, yttre efterbildning. Akademierna, som utvecklades under denna tillvaratagandets och ordnandets tid, togo hand om traditionen, införde fasthet och disciplin i eklekticismen, lärde de unga konstnärerna att teckna, måla, modellera enligt de stora mästarnes grundsatser, att utan större ansträngning nå samma resultat som de tillkämpat sig. Och det blef konstateradt af Vasari och andra, att nu först hade konsten nått sin fulländning.

Den stora ideela stilen blef manér, raskhet i handen, skicklighet i utförandet fick ersätta ursprunglighet och omedelbarhet, yttre affekt den personliga känslan, deklamatoriska rörelser uttrycken för inre lif, allegoriska

begrepp eller från antikerna lånade attribut karaktäriseringen. Mästarnes motivkretsar odlades fortfarande — vid sidan af de bibliska ämnena framför allt den klassiska gudavärlden. Men »denna uppstufvade forntid» kunde ej annat än stelna i kall allegori och abstraktion, den stödde sig på de inlärda begrepp, den klassiskt bildade minoriteten i de olika länderna tillegnat sig, och förblef främmande för folkens förutsättningar och lifsåskådning. Den fromma enfald, som talade ur en och annan gammal målning omedelbart till menige mans okonstlade känsla och som en hvar förstod, den tillhörde en längesedan förfluten tid. Konsten hade ryckt sig lös från det henne omgifvande lifvet.

Men den var praktfull, stor, yppig, denna tids konst, som betecknas ej blott af epigoner och stortaliga låntagare från mästarne utan af en följd stora namn. Detla senrenässansens skede, som inledes af Michelangelo och Tizian, var Correg-gios, Berninis, Rubens' tid, och den gick fram till Puget och Perrault i Frankrike och i Tyskland till Schlüter. Den rör sig med starka uttrycksmedel, stora massor, effektfulla motsättningar, bredt patos. Ingen skall påstå, att den saknar hvarken liflighet eller karaktär, den har tvärtom båda delarne i öfverflöd. Den talar ur jesuitkyrkornas flammande prakt, ur barockstilens palatsbyggnader med deras pompösa, effektfulla dekoration, ur skulpturens våldsamma rörelser, lidelsefulla affekter och afgjordt måleriska hållning — med lagarna om jämvikt och begränsning betydligt tänjda — och ur måleriets bredt dekorativa, effektfulla, tunga färgstyrka.

Italiens dag var nu förbi. Efter ett par århundradens alstring utan like tycktes landets konstnärliga kraft vara uttömd, på samma gång som det sjönk i politiskt hänseende. Frankrike tog ledningen, organiserade konsten liksom så mycket annat, gaf den en plats i det moderna samhället, stiftade akademier — den i Paris och sedan dennas filial i Rom — till bevarande af traditionerna, akademier med undervisning enligt erkända smakregler, med pris-täflingar, stipendier, utställningar, titlar och diplomer.

Paris blef konstens och smakens hufvudstad. Från Paris gick hon ut öfver Europa, franska konstnärer utgjorde en eftersökt och välkommen importartikel i alla länder, och de exempel, Paris gaf, följdes öfverallt, där en härskare ville lyckliggöra sitt folk med den erkändt goda smaken enligt tidens fordringar.

NICOLAS POUSSIN, SANNINGENS TRIUMF. Plalbndmilning.

Akademi väsendet utbredde sig öfver Europa, hvarje land, som ville följa med sin tid, måste lia sin akademi enligt mönster af förebilden i Paris. Klassiciteten tog ledningen öfver konstuppfostran och konstverksamhet, liksom den behärskade bildningen öfver hufvud taget. De klassiska mönstren voro en gång för alla auktoritet, och auktoritetstron var den enda rätta tron. Renässansens — hufvudsakligen senrenässansens — regler och skönhetstyper stäldes som grundval för all konstnärlig uppfostran och stodo öfver alla invändningar, och det var att beklaga, att en begåfvad målare som Rembrandt ej sökte nå antikens höghet och aldrig blef en »sann romare» — liksom fransmän sedan under novantikens herravälde nämde Dürer som ett exempel på hur »impuisant» äfven en skicklig konstnär blir, då han saknar de rätta principerna.

Tidens officiella kostym var den romerska, vältalarne klädde sina perioder i toga liksom sorgspelsdiktaren sina alexandriner, och målare liksom skulptörer rörde sig med tung och pedantisk lärdomsapparat i sinnrika och spetsfundiga allegorier. Antikens gudavärld spökade hvart man vände sig, kung Lodovikus Magnus afmålades som Jupiter och Herkules, Frankrikes monark — och efter hans föredöme Preussens store kurfurste och diverse tyska småfurstar — redo som ryttarstatyer i romersk imperatorsdräkt — nied allongeperuken ner öfver ryggen — och omgåfvos af allegoriska dygder i vajande draperier eller af fängslade barbarer, fastkedjade vid sockelns fot.

Majestätiska olympiska gudinnor trängdes jämte Äran, Sanningen, Rättvisan på slottsgemakens plafondmålningar och kring fontänerna i de snörrätt upplinierade parkerna, och i salars och galleriers dekorering saknades hvarken romerska kejsarbyster eller klassiska vapen och troféer. Det var Versailles och Grosse Gartens skede, den tid, då le roi soleil var herskaren, den tid då Boileau stiftade lagar i smakens värld, då Corneille och Racine diktade, det var Poussins, Lebruns, Rigauds, Girardons, Pugets, Schlüters tid.

Men 1600-talet var äfven en tid af mångartade försök på nya områden. Det var den spanska realismens tid, Murillos och Velasquez' århundrade liksom de stora nederländarnes, Rubens', Frans Halls, Rembrandts och de borgerliga holländska småmästarnes. Det var genrens, landskapets, djurbildens uppkomsttid. Äfven i Frankrike kom den från Italien importerade klassicismen i vägen för utvecklingen af landets egen nationella konst, dess under medeltiden och renässansen utvecklade arkitektur och skulptur. Den germanska konsten bildade en ännu mera oförenlig motsats till den klassiskt italienska. I Nederländerna hade blomstrat ett måleri, som växt upp fullt naturenligt och ej blifvit förflackadt genom att påtvingas ett allmänt ideelt formschema, ett måleri, som sträfvade efter att återgifva den lefvande verkligheten med dess rätta form och dess färger i all deras styrka och rikedom, en konst, lika typiskt germansk som den italienska var till skaplynne och utgångspunkter latinsk. Nederländare och tyskar — yttrar Karl Gustaf Tessin i sina »bref till en ung prins» — ha >bekymmersamt följt naturen, sådan som den sig för deras ögon viste». Denna >trälsamma efterapning» födde likväl

BOUCHER: VENUS TRIUMF. Oljemålning (Stockholm, Nationalmuseum)

den »härliga kolorit eller färgblandning, som ännu den dag i dag af andra länders mästare snarare kan med förundran rönas än lyckligen efterföljas». I Nederländerna — det moderna måleriets födelsebygd — frodades vcrklig-hetskonsten, fasthölls landets, rasens, samtidens fysionomi med lugn, säker styrka, med anspråkslös pietet, ibland med öfversvallande färgglädje. De store porträttmålarne både där och i Spanien brydde sig föga om ideel stil men så mycket mera om att tränga in i sitt föremåls karaktär och att vidga gränserna för det, deras konst kunde uttrycka. Också det lidelsefullt svärmiska eller det brutalt blodtörstiga måleriet i tjurfäktningarnas land följde sin egen drift och lefde sitt eget lif, speglade sin lids och sitt folks lynne, lifslust och kulturståndpunkt.

Mellan den fransk-italienska akademiska konsten med formens otadliga skönhet som sitt mål och den konst, som lefver med och af det lif, som rör sig utom atelierdörrarna, är svalget redan skönjbart nog, likaså motsättningen mellan den latinska traditionen och det germanska lynnet.

3.

1700-talct för de olika uppslagen vidare och lägger nya därtill.

Frankrike är fortfarande det tongifvande landet. Med öfvergången från Ludvig XIV:s tid till regentskapet efterträder det skede, som i senare tid blifvit kalladt rococon, den utlefvade barocken. Lifvet ikläder sig nya och förfinade former. Gratierna träda i de åldrande dygdernas ställe, det behagfulla ersätter det stoltserande, kabinettskonsten galleriernas robusta allegorier. En pikant, täck, älskvärd smak sprides från Frankrike, och drottning Rococo sätter leende sin röda klack på barbarfolkens nacke och tillåter dem aller-nådigst kyssa hennes lilla sidenfot.

1700-talet var ett jäsande och utvecklingskraftigt skede, som minst af allt nöjde sig med hvad det ägde och slog sig till ro för att njuta däraf, utan som ville framsteg på alla områden. Drottning Rococo blef ej synnerligen långlifvad och härskade ej enväldigt, medan hon lefde, och hon var för öfrigt en klok och läraktig dam, som ej var densamma vid 40 år som i sin yra ungdom. Hennes tid var de galanta liofvens tid öfverallt, där majestätet förstod att hålla sig på höjden af sin tids rett och seder. Men den var också filosofernas, upplysningsmännens, vetenskapsidkarnes, de vetgiriges tid — den tid, som förberedde den hvälfning i tänkesätten, ur hvilken vår moderna > värld utgått, och som arbetade framåt på den frihetens, broderskapets och den allmänna sällhetens byggnad, som enligt vederbörandes mening skulle få sin plats på den gamla regimens ruiner.

När drottning Rococo var ung och yr, skapade hon omkring sig en värld, som ej var mera naiv och omedelbar än barocken varit men som hade sin egen skarpt betonade karaktär och som visade harmoni mellan människorna och den

infattning, de rörde sig uti. Hon var en lefnadslustig dam, som skämtade med mycket som var allvarligt, bland annat med de sköna konsterna. Det behagade henne att gifva den miljö, hon rörde sig uti, en lätt, luftig, täck karaktär — mindre af det imponerande än af det behagliga. Det intima, familjära ville hon se omkring sig. Hon ville ha lätthet och elegans, ljus och trefnad,' hvitt och smala snirklar af guld, stora fönster och stora speglar och bleka färger föredrog hon framför den tunga skala af starkt rödt och blått, som hennes företrädarinna funnit passa väl ihop med den solida guldinfattningen och med all marmor i olika toner. Rarockcn hade vridit och snott formerna och det hände nog att hon dolt byggnadens konstruktion bakom det dekorativa. Rococon fortsatte på denna väg och åstadkom där ett och annat skälmstycke. Skulpturen A'ar till för att pryda hennes vestibuler och parker, blott den dekorerade bra, så betydde det föga, om den var ytlig — det var den för öfrigt långt ifrån alltid, ty det var ingen brist på talangfulla konstnärer på drottning Rococos tid. Det pikanta och

affekterade hade sina dyrkare men ock det på en gång behagfulla och lefvande. Coysevox var efter Puget den franska skolans inflytelserika ledare och Pigalle dess främsta representant före Houdon. Pigalles sittande Merkurius med dess liffulla naturstudium och dess rytm i linier och rörelse bör ej glömmas af den, som rycker på axlarne åt lians storståtliga grafmonument öfver marskalken af Saxen — typiskt för tidens lust för det teatraliskt poserande och paraderande — eller åt hans nakna Voltaire.

Måleriet smyckade drottning Rococos salonger och små sidenkabinett med flyktigt målade nymfer och amoriner i blek rosa och klarblått, och hon tyckte om blonda pasteller, miniatyrer, gouache- och porslinsmålningar liksom om koketta herdinnor från Sè-vres och små kineser på spiselkransen.

Hon ville ha smak och behag i stort som i smått. Hennes bord och byråer voro konstverk, likaså pendylen, solfjädern, tekannan. Yrkesskickligheten vann ofantligt på hennes smak för harmoni och skönhet, det tekniska i alla konstgrenar stod högt, och konsten hade ännu ej lärt sig att blicka förnämt ned på handtverket.

Den franska målaren — yttrar Karl Gustaf Tessin — > scr allt med glada ögon, allt leker uti hans sinne, alla fysionomier äro alltså glädtiga och behagliga». Teckningen är »ostraflelig noga», komposition och färg noggrant öfverensstämmande, tankarne flyktiga.

Målarne trifdes rätt väl nere på jorden — de som ej, likt den inflytelserike Lemoyne omskapade de olympiska gudarna efter sitt och tidens lynne. Rococons främste målare Vatteau lefde aldrig på Olympens höjder, var allt annat än klassiker, såg tillvaron helt och hållet genom en personlig fantasis

PIGALLE: MERKURIUS. Marmoretaty (Paris, Louvre).

synglas. Åt tidens lynne gaf han ett delikat och själfullt uttryck, då han med behagfull, mjuk, nervös pensel drömde fram dessa fetes champèlres, från hvilka färden går i den ljumma kvällens rosenluft till kärleksgudinnans sagoö. Men han påminte om sitt flamska ursprung, då han i sin ungdom målade »La vraie gaieté», bönders och bondkvinnors okonstladt klumpiga dans utanför byvärdshuset. Hans konsthistoriska betydelse blef den, att han mer än någon annan slog bryggan mellan det flamska 1600-taIsmåIeriet och den franska smaken, som påverkade honom och som han i sin.mån betydligt påverkade.

I Nederländerna hade måleriet, vid sidan af de sanna romarne, haft representanter, som gåfvo den akademiska formläran en god dag, om de ens kände den, och som egnade sig åt att framställa det lif, som omgaf dem och där de voro fullt hemmastadda. De alster af det nederländska måleriet, som eftervärlden gitter minnas, de söka hvarken storhet eller idealitet, de söka hell enkelt färg, rörelse, karaktär, mänsklig individualitet. De äro målade för målningens egen skull. De äro så olika den i Versailles omhuldade konsten som en kermess med dansande och drickande, kärlekslystna bönder var olik en hofassemblé med cirklade kavaljerer och skyhögt friserade damer i styfkjort-lar. Och dess små landskap, utsikter öfver dynerna med deras vida horisont och deras af fuktighet mättade lufl, öfver fredliga städer eller oländig bergsbygd, de hörde hemma i en annan värld än de parker, den franske trädgårdsarkitekten bygt upp af klippta löfväggar, af idegrankäglor och pyramider och beräknade perspektiv, en annan värld också än de italienska ideallandskapen, där den ränsade och förädlade plastiska naturen är en lämplig miljö för gudar och heroer. De små nederländarne sökte att kärleksfullt och ärligt afbilda verklighetsvärlden, hvardagsmänniskorna i helg och

socken, deras bostäder, köket, husgerådet, husdjuren. De målade salongen, verkstaden, by-värdshuset, naturen utanför hemmets dörr, tingen själfva och följaktligen också den stämning, de visade sig uti för den, som var förtrogen med denna omgifning, denna natur, kände den ut och in och kände varmt för den.

Det fans naturligtvis också annan konst än denna i Nederländerna — Rubens', van Dycks, Frans Hals', Rembrandts land. Sund realism blef liksom starkt personligt uttryck och betonande af att måleriet är färgens konst till skilnad från skulpturen, som är formernas, nederländarnes inlägg i konsten. Och från Nederländarna påverkades det franska måleriet och ännu mer det engelska.

1700-talets England var framstegslandet framför andra länder. Englands fria samhällsskick, den allmänna välmågan, de förståndiga lagarne måste under denna den mer eller mindre upplysta despotismens tid ådraga sig främlingarnas uppmärksamhet. Den franska liksom den italienska klassicismen hade starkt påverkat engelsmännen, nu betalade dessa igen sin skuld och det med ränta. Englands inflytande på de franska upplysningsmännen och därigenom på det europeiska idelifvet under den tid, som närmast föregick revolutionen, blef af största betydelse. Det blef också England, som förbe-INLEDNING.

redde det moderna måleriet och förde det öfver till Frankrike, när tiden där var mogen.

Där var i England så pass mycken innehållstom modekonst, att en opposition kunde växa upp och bli berättigad. Där målades rättroget klassiska historietaflor, liksom där diktades heroiska dramer. Gent emot det lärda i poesi och konst hänvisade nyhetsmännen de konstnärer, som ville höra, till det lefvande lifvet och tillfogade den specifikt engelska fordran, att konsten skulle gifva uttryck för samtidens intellektuella lif, för verkligheten, sådan den afspeglar sig i en genombildad ocli tänkande konstnärs uppfattning. Denna fordran har alltsedan blifvit bestående och har gifvit det engelska måleriet dess särmärke. I den tidens England trifdes i litteraturen den realistiska, burleska, satiriska, känslosamma eller moraliserande och svulstiga sedebilden, karaktärsframställningen, det borgerliga skådespelet (Richardson, Fielding, Gold-smith, Sterne) dessa moderna riktningar, som sedan upptogos af reformatorer i olika länder, af Rousseau, Diderot, Lessing, Goethe. England födde ock det moderna sedemåleriets grundläggare, Hogarth.

Han skildrade sitt samtida London, belyste storstadens vinklar och vrår, väjde ej för att draga last och smuts fram i skarpaste dager, stälde frain ett galleri af människor, bland hvilka hvarje åskådare kunde känna igen sina grannar och sina ovänner. Det var minst af allt någon skönhetsvärld, han studerade och förevigade, och det föll honom lika litet som de holländska genremålarne in att idealisera rasen. Han hade sin egen konstuppfattning och sin egen vilja, han var i sin konst afgjordt realist men ännu mera moralist.

Det var redan före århundradets midt, Hogarth skapade sina bildserier ur londonlifvet. Då stod på kontinenten ännu rococon på sin middagshöjd. Jean Jacques Rousseau hade ännu ej talat, ej heller Diderot. Bland franska målare fans ingen, som likt Hogarth sett sin uppgift i att predika moral för sina landsmän genom att skoningslöst framhålla för dem deras omoral — som i en spegel af sådan art, att den visar bilderna med understruken skärpa och ökad fulhet. De talrika franska interiörmålarne och tecknarne hade en helt annan blick på den societet, de afbildade och för hvilken de arbetade. Och i akademisternas liksom i de eleganta salongs- och alkovscenstecknarnes ögon kunde Hogarths londontyper svårligen vara annat än markattor, liksom Teniers bönder varit för kung Ludvig. I Paris föredrog man med konsekvens det behagfulla framför det brutala och motbjudande. Man målade ömma scener, galanteri men ej utsväfningar. Olympens gudar och gudinnor voro ej för höga för att skonas från att framställas i ömtåliga situationer, och Venus och Leda voro koketta, friserade skönheter, som funnit en eller annan anledning att för åskådaren blotta sina smidiga och smärta och på lämpliga ställen rosenrodnande former.

Boucher, Baudoin, Fragonard gåfvo de typiska uttrycken för tidens elegans och sensualitet. Man har talat så mycket om konstens fördärf under rococon i smakens hufvudstad. Under detta skede pågick likväl — och det •Vordensvan, Konsthistoria. 3.

HOGARTH: VIGSEL. Oljemålning. (Ur serien The rakes prograss 1735 — London, Soane-museum).

äfven i Paris — ett liflullt, arbete på konstens förnyelse. Dess goda grundsatser voro ej glömda och det var ej de galanta gudinnornas och de galanta sedernas illustratörer, som ensamma voro härskare öfver den franska konsten.

Århundradets midt förde med sig nya vindar. Det gälde att återvända till naturen, till allt som var enkelt, friskt, starkt, från förkonstlingen, leken, skenet. Plats för personligheten, lossa på samliällsbanden, jämvikt, broderskap, lycka för alla. Drottning Rococo, som nu börjat åldras under sminket, lyssnade med nöje till tidens vise och fick af dem höra, att hon glömt naturen utanför hennes städade parks tillslutna gallergrindar och att det lefde andra människor i världen än de, som trippade öfver hennes parketlgolf. Alltid älskvärd och nyhetslysten slog hon sig på pastoral enkelhet och goda seder, knöt en schäferhatt öfver sina lockar, som hon ej längre pudrade, fann att den klädde henne och gick alt räfsa hö på ängen, där hvita små lam betade med sidenband om halsen. Hon lät träden växa oklippta och uppdrog sin nyaste parks gångar efter det kinesiskt-engelska mönstret i okonstlade ringlar rundt om dammar och lunder. Hon svärmade för natur och natur-lif, trött på glittrande flärd och tomma nöjen, som hon fått nog af, svärmade för okonstlade människors naturliga glädtighet, för rättskaffens heder-

lighet och hjärtats godhet, för hemmet, familjen, vänskapen och alla ömma känslor. Hon blef poetisk och känslofull, skapade en sentimental natur, där tårpilar och eremithyddor ej fingo saknas, och bygde tempel och altaren åt vänskapen, troheten och sorgen. Hon läste med klappande hjärta Saint-Preux' lidelsefulla och upplyftande kärlekssaga, som förkunnade uppoffringens, osjälfviskhetens upphöjda religion, hon diskuterade också Jean Jacques' läror om en naturenlig uppfostran liksom om grunderna för ett förnuftsenligt statssystem. Hon såg på teatern Lessings och Diderots borgerligt sentimentala dramer — mellan det hon skrattade åt Figaros sarkasmer — hon svärmade och led med den unge Werther, och Ossians sånger öppnade för henne de skotska högländernas och de gamla hjältesagornas romantik. Och Goethe väckte i »Görtz» den tyska riddar-sägnen och den unge Schillers stridsrop »in tyrannos» väckte ungdomens hänförelse och de gamles betänksamhet eller harm.

Nya toner, nya vindar, nya uppslag. Litteraturen hade större betydelse än konsten, författarne — i högre grad tänkare och världsförbättrare än diktare — beherskade det andliga lifvet. Konsten följde de nya strömningarna mera än den förberedde eller bildade dem.

Från England fördes öfver kanalen krafvet på att konsten skulle närma sig till lifvets verklighet och stå i nyttans, i framstegens tjänst. I stället för den utlefvade mytologien och allegorien och jämte alla dessa sängkammarscener trädde det borgerliga lifvets hvardagslycka och hvardagssorger in som konstmotiv, och i det frivola Frankrike ej mindre än i det stadgade England togo målarne till sin uppgift att förhärliga dygdens seger öfver lasten och predika alla goda seders lof.

Denna riktnings representativa konstnär i Frankrike blef Greuze, lika fransk i sin skildring af borgerlig dygd som Hogarth var engelsk i skildringen af sin samtids sätt att idka laster. Familjedygd och familjekärlek, den

CHARDIN, BORDSBÖNEN. Oljemålning. (Nktionalmuieum, Stockholm.)

goda uppfostrans frukter, bibelläsning i hemmet, den sjuke husfadern, omgifven af sin familjs ömma omsorger, det är Greuzes motiv. Hans konst är en dygdespegel i tidens anda, men det gäller om honom hvad som gäller om flertalet tendenskonstnärer, att de äro mest konstnärer, när de visa minst tendens. När Greuze målade en studie direkt efter naturen, då var han på sitt sätt naiv i en maniererad tid, då gaf han sina unga flickor med de stora undrande ögonen och de svällande läpparna ett älskvärdt behag af ett alldeles särskildt slag. Det programartade i hans moraltaflor framträder så mycket starkare, när man jämför dem med de bilder ur hemlifvet, hans landsman Chardin samtidigt målade. I dessa små intima interiörer med motiv ej minst från barnkammaren — från småttingarnas dittills af konsten förbisedda eller oupptäckta värld — trädde den holländska hvardagsgenren in i det franska måleriet, likväl ej för att bli bofast där, ty det var helt andra fordringar än intimitet, sanningskärlek och känsla i skildringen af det dagligdags, man nu fordrade af konsten. Den aldrig bortjagade klassiciteten breder sig nu alltmera och uppträder till slut med anspråk på att beherska konsten i alla dess grenar utan undantag.

4.

Inom arkitekturen hade traditionerna aldrig hunnit glömmas. Rococo-smakens inflytande på bygnadskonsten hade ej blifvit ingripande — den gjorde sig hufvudsakligen gällande i interiörerna, i dekorationen. Mot barockens böjelse för

upplösande af de konstruktiva formerna i ytans dekoration hördes flera gånger invändningar, och sträfvanden — äfven i handling — saknades ej att fasthålla vid arkitekturens naturliga och nödvändiga lagar, att låta formen, den stränga linien komma till sin rätt. Fackmän söka enkelhet och finna den i de strängt klassiska formerna — Caylus i sitt banbrytande verk om antiken (första delen utkom 1752), Laugier ungefär samtidigt i sin handledning i arkitekturen. Man rätar ut rococons snirklar och plockar bort de formdöljande ornamenten. På 1760-talet skall i Paris all modern rum-inredning vara hållen à la greque, redan ett par årtionden förut voro liknande tendenser märkbara i London, där William Kent förberedt den sträfva, stränga klassicismen. Smakens utvecklingsgång betecknas i få ord af Zwinger och Dresdens öfriga rococobygnader — den katolska liofkyrkan ej att förglömma — af Saint Sulpice i Paris med dess storslagna kolonnader, operan i Berlin, Paris' Panteon, slutligen Odéon i samma stad och Brandenburgerthor i Berlin. Den betecknas af arkitektnamnen Pöppelmann (Zwinger, Japanska palatset), Chiaveri (liofkyrkan i Dresden), Servandoni, som har största andelen i St. Sulpice, Soufflot, Panteons mästare, Knobelsdorff (Neues Palais i Potzdam, Sans-Souci), Langhans (Brandenburgerthor), senare af fransmännen Chalgrin

PÖPPELMANN: ZWINQER I Dresden.

(Till venster den moderna museibygnaden).

och Brogniart. öfvergången till antik smak går från sirlig, lekfull, behagfull rococo till dorisk enkelhet och stränghet, och den tager sig ofta själfständiga och konstnärligt allvarliga uttryck. Man söker kraft och tar slutligen sin tillflykt till tunga, kompakta bygnadsmassor. Man föredrager det allvarliga, värdiga, blefve det ock klumpigt, framför det frivola och smånätta, som det nu ligger i tidens smak att ringakta.

Den förmedling mellan rococon och den nyantika smaken, som efter 1700-talets midt gör sig gällande inom konstens olika grenar — ej som något våldsamt afbrott utan som ett rensande, fördjupande, förädlande af studiet — tar sig uttryck i den stil, som i Frankrike blir kallad style Louis seize — fastän den visserligen gjorde sig gällande redan före Ludvig XVI:s regeringstid och fastän den beskedlige Ludvig ej var den, som satte någon stil på sin samtid — i Tyskland perukstilen, Zopfen, i Sverige gustaviansk stil. Det är detta skede, som af ortodoxa tyska konstförfattare blifvit kalladt nattens allra mest kolmörka och ruggiga timme och som blifvit liknadt vid ledan efter ruset, vid bortslängandet med vämjelse af en nedsölad maskeraddräkt, som varit vittne till nesliga orgier.

Hvad i världen man än behandlar med förakt, inte har man rätt att göra det med Louis seize-stilen. Nobel och förnäm förenade den klassisk linierenhet med rococons behag, och detta på ett sätt, som alltigenom uppenbarar dess eget lynne, dess egen gestaltningsförmåga. Den lämpade de antika former, den upptog, efter moderna och praktiska behof, och den blef aldrig pedantisk och torrt schematisk. Den var en öfvergångsstil men blef ej stram och karg som den sedan följande empiren. Den var uttryck för en förfinad tids smak. Louis seize-tiden, det är Trianons och de engelska trädgårdarnas tid, det är Cliaudets och Sergels tid och Clodions — det är den tid, som blifvit

bevarad åt oss i Moreau le Jeunes och Chodowieckis teckningar, i madame Vigée-Lebruns porträtt, i Proudhons ungdomsarbeten.

Det är först och sist Houdons tid. Och Houdon — som porträttskulptör en af konsthistoriens främste — representerar en konst, som hvarken efterbildar antiken eller den italienska eklekticismen, som bygger på det skarpa och personliga naturstudiets solida grund och ej sträfvar till annat än natursanning och karaktär — och naturligtvis till fullgodt arbete. Sedan 1770-talets början har han gjort porträttbyster af samtidens stormän, 200 vid pass, mer och mindre store män. Hans glanstid infaller på 1780-talet, hans genialiskt karaktärsfulla Voltaire-

staty i Theatre Fran^ais' foyer är från 1781.

Houdon — har det med rätta blifvit sagdt — tillhör adertonde århundradet genom det pikanta och lifliga i sättet att framställa sin modell, nittonde seklet genom sin sanningskärlek, genom sin intima karaktärsteckning, sin förmåga att låta marmorn tala. Han var en föregångare till vårt århundrades realister, till Rude, Carpeaux, Falguière. Att på hans tid rådde stiltje i konsterna och, hvad mera är, morgonrusk med bakrus är en lika så ohållbar åsikt, som då man utdömer den föregående franska skulpturen under Coysevox' och Pigalles tid genom att påpeka de båda Coustous

affekterade maner, eller då man förklarar den »renässans», som följde, ha medfört den efterlängtade konstuppblomstringen och verkat uteslutande lifgifvande.

Louis seize-stilen var teknikens blomstringstid i fullt ut lika hög grad som rococon varit. Den var konstindustriens mest konstnärliga tid, den nobla smakens liksom det eleganta arbetets. Måleriet var mindre än de till-lämpade konsterna, mindre än dekorationen och den lifskraftiga skulpturen dess representativa konstart. Äfven måleriet sträfvade till antik karaktär, till fast hållning, till nobless i formen, renhet i linien, nykterhet i färgen. Man

SOUFFLOT: PANTEON. Pari..

var fullt medveten om att tiden fordrade allvar och manlighet och nya intentioner. »Den nya konsten att återgifva naturen» enligt »den stora allvarliga och antika smaken» var i sin uppkomst, och den akademiske Vien, som representerade förmedlandet mellan gammalt och nytt, prisades som det franska måleriets pånyttfödare, innan den unge David tog steget ut och förde den heroiska stilen i måleriet till en klassisk enkelhet och stramhet, som kunde jämföras med dorismen i arkitekturen.

Det var dock ej på den vägen, måleriet skulle gå framåt. Det var ej antikstudiet utan det var de måleriska grundsatsernas bevarande och naturkänslans utveckling, som skulle åstadkomma den nya dagen. Vägen dit gick ej genom Rom utan genom Nederländerna och England.

Det konservativa England uppammade under 1700-lalcts senare hälft ett måleri, som var godt såsom måleri — som färgkonst — och som gaf framtiden en fast och solid grund att bygga på.

England hade i Hogarth haft sin banbrytande skildrare och moralist. I England lefde tidens mest betydande porträttmålare Joshua Reynolds och Thomas Gainsborough. Båda förberedde 1800-talets måleri, men båda tillhörde uteslutande det föregående seklet, och vid dess slut voro de båda döda.

Redan vid seklets midt var Reynolds en målare af betydenhet. Han var typen för den lärde konstnären, som fått den mest vårdade uppfostran och gått sin bana fram under grundliga studier, hvilka väckt hans egen personlighet till medvetande. Han blef under lång tid medelpunkten i Englands konstlif, var officielt dess mest framskjutna medlem, var och förblef framstående som konstnär men i ännu högre grad betydande som kulturbärare. Genom sina skrifter minst lika mycket som genom sina målningar verkade han smakupp-fostrande, ställde sitt lands konst på säkra fötter, fastslog en traditjon och äfven en vetenskaplig målningsteknik. Han var fullt medvetet eklektiker, följde »de bästa mönster», bygde sin konst på grundliga, förstående studier af hvad måleriets stormän målat och huru de målat, såg i studiet af de gamle mästarne, det enda trappsteg upp till porten, som förde in till konstens rike. En konstnär, alltid i jämvikt, alltid säker på sin sak, genombildad och engelsman — det psykologiska, det intellektuella starkt betonadt i hans konstverk.

Gainsboroughs anläggning var en annan. Han var den känslofulle drömmaren, musikern, färgskalden. Han gjorde själfulla porträtt, han ock — af lugn, säker, nobel harmoni, med fast, beherskad penselkonst. Men dessutom fans hos honom en aristokratiskt nervös känslighet att jämföra med den hos van Dyck, ett fargtemperament, en målerisk fantasi att sidoställa med Vat-teaus. Han lefde hälst på landsbygden, där han växt upp och där naturen gifvit honom hans första konstimpulser — gjorde inga resor, läste inga böcker annat än naturens stora bok. Han blef det poetiska landskapets förnyare, målade sitt lands frodiga växtlif, saftiga ängar, stora stilla skogar, hyddan under ekarne, barnen som lekte i hagen, boskapens vattningsställe, målade med poetisk känsla och djup, romantiker före romantiken, direkt föregångare till Constable, som förde naturstudiet ett steg längre ifrån nederländarnes

anda än hvad Gainsborough och lians samtida förmått, och till de franska representanterna för det intima landskapet.

Reynolds och Gainsborough äro långt ifrån de enda af måleriets förnyare i England vid denna tid. Lawrence och ännu mera skotten Raeburn inom porträttområdet, Morland främst inom genren, West och Copley i historiemåleriet ha sin betydelse. I århundradets slut är Constable en otillfredsstäld sökare efter uttryck för det han ser i naturen, och solstrålarnas lek bland dimmorna öfver Thames föda i Turner den store ljus- och luftmålaren.

Vi som se denna tids konstalstring på ett visst afstånd och öfversiktligt, vi spåra där en jämn och följdriktig

utveckling, som pekar fram mot de områden, som i det följande århundradet skola bli de mest framträdande. Utan att man kan påpeka en direkt påverkan från ett land till ett annat äro ansatserna, hur sinsemellan olikartade* de än kunna vara, riktade mot ett och samma mål: mot försök till en rättfram, okonstlad naturåskådning, en öppen blick för lifvet och människorna. Det samtida lifvet fick i olika länder sin förklarade spegelbild i konstverk, som visserligen kunde vara af olika halt, men som voro sedda med sin egen tids blick och utgjorde uttryck för dess vilja och dess konstnärliga förmåga. Det dagliga lifvet, det eleganta och det borgerliga, afspeglas i tidens rika illustrationskonst liksom i dess småmål-ningar, och äfven inom detta område skönjes smakens och stilens förändring — jämför teckningar af Hogarth, af Lafrensen, Moreau le Jeune, Chardin, Chodowiecki, det nordtyska borgerliga hvardagslifvets pålitliga skildrare. Den landtliga genren i holländsk anda har fått en fristad i Englands konst, och 1800-talets historiemåleri har redan där sina direkta föregångare. I Spanien är Francesko Goya typen för modernt temperament och för hänsynslös individualism och bildar en af utgångspunkterna för det moderna måleriet.

HOUDON: VOLTAIRE, (Marmoretaly i Thealre Francais' foyer, Paria.)

öfvergången till det nya århundradets konst borde kunna betecknas med dessa namn. Men det är äfven helt andra namn, som här tränga sig fram och som fördunkla många af framstegsmännens. Det sekel, som inleddes af Vatteau, afslutas ej blott med Gainsborough, Goya och Turner, utan med Canova och David, och den strömning, som i främsta rummet ger dess sista del och öfvergången till 1800-talet dess konstnärliga karaktär, det är nyklassicismen, som enligt de rättrognes längesedan hallstämplade åsikt var soluppgången och konstens och smakens räddning från förfall men som enligt de mindre rättrognes mening utgjorde ej en början och ett uppslag utan en afslutning och som särskildt hvad måleriet vidkommer afbröt och uppsköt utvecklingens naturenliga gång.

5.

1700-talets senare hälft utmärker sig för en vetenskaplig forskarlust och ett upptäcktsbegär, som ej kunde bli utan resultat. Studiet af den klassiska fornvärlden vann då ökad styrka, tack vare de betydande upptäckter som gjordes och som drogo ej blott de lärdes utan alla bildningssökandes intresse till den förkristna tidens. kulturländer.

Italien böljade nu bli ett turistland, dit den vetgirige reste för att på platsen studera en gammal tids kultur. Ur dess jord växte fornvärlden fram, ut-gräfningarne i Pompeji och Herkulanum gjordes nu först fruktbärande, ruinerna vid Pæstum, som stått glömda i sin hälsofarliga ödemark, blefvo nu först studerade, nya fynd gjordes i massa, nytt ljus blef spridt öfver livad ditintills varit föga bekant, vetenskapsmän och dilettanter från olika länder togo med ifver och allvar fatt på det rika material, som erbjöd sig.

Hvem kan studera den antika konsten utan att lära älska den? Hänförelsen för de klassiska fornminnena — vare sig de bestå i ett tempel, en staty, en relieff, en kruka, en liten lampa af lera — blir hos tidens lärde så liflig, att de finna endast tillbakagång, när de jämföra den gamla tiden med den nyare. Karl August Ehrensvärd och många med honom finna, att de moderna icke uppväga och aldrig kunna uppväga de gamle. Grekerna hade den renaste smak, hade det »glada konstsinne» (Goethes uttryck), som satte sin prägel på hvarje föremål, de åstadkommo, hade denna »sköna enkelhet» och detta gyllene jämnmått, som kom deras konst att i hvaije dess yttring, om än aldrig så obetydlig, fullt fylla behofvet och ställa skönhetskänslan till freds. Det högsta konsten kan sträfva till — det blir de ny-klassiskes första trossats — är att återuppnå den ståndpunkt, Hellas' lyckliga folk innehaft. Studiet af antiken är den enda väg, som leder till konstnärlig

bildning och till konstnärlig värdighet och höghet. »Att icke taga grekerna till mönster» — yttrar Ehrensvärd i ett bref 1781 — »att ej bilda sig efter dem, det är att öfvergifva den fruktbara källan för allt skönt; grekerna ensamma hafva fattat det sanna sättet att tänka och att uttrycka tanken».

Det var likväl vida mer den romerska än den grekiska fornvärlden, som blifvit lagd öppen för forskarne. Grekland, som lefde i slafveri under Turkiet, hade dittills legat utom den lärda världens synkrets, så aflägset »som Ryssland eller Persien». Greklands arkitekturverk blefvo kända först under 1700-talets senare del, hufvudsakligen genom engelsmännen, Woods, Adams, Stuarts och Revetts epokgörande forskningar. Dittills hade den romerska arkitekturen varit utgångspunkten och förebilden för klassicismen i bygnadskonsten.

Den grekiska skulpturens utvecklingsgång fick sin första skildrare på 1750-talet i den grundlärde franske forskaren Caylus, Winckelmanns närmaste föregångare. De grekiska konstverken kände man hufvudsakligen genom i Italien funna kopior, som ofta nog äro utförda långt senare än de försvunna originalbilderna, ofta i ett annat material — marmor i stället för brons — och sannolikt ofta i en annan teknik. Om den grekiska skulpturen under blomstringstiden — under skedet fore Alexander den store — visste man på 1700-talet föga. Partenonbilderna blefvo kända i vestra Europa först i början af 1800-talet och deras konstnärliga värde ansågs till en början skäligen tvifvelaktigt. Äginatemplets skulpturer hittades 1811. Äfven flera af den grekiska konstens verk från ett senare skede, hvilka tillhöra de mest uppmärksammade, hvilade då ännu i jorden, väntande på uppståndelsen. Venus från Melos uppgräfdes 1820, Praxiteles' Hermes jämte de öfriga fynden i Olympia först på 1870-talet, då äfven skulpturerna från Pergamon kommo i dagen — dessa praktprof på »den antika barockens» smak, liflighet och uttrycksförmåga. För 1700-talets forskare var antiken hufvudsakligen den hellenistiska konsten, mera poserande, mera beräknadt eflektsökande, mera akademisk i den bemärkelse vår tid fäster vid ordet, men mindre omedelbar, mindre manlig än grekernas konst från deras stora tid. Som antikens ouppnåeliga mästerverk ansågos i förra århundradet Laokoon, Apollo och Herkulestorson i Vatikanens Belvedere, den mediceiska Venus och den borghesiske fäktaren — ett par af dessa verkliga praktstycken i anatomisk kunskap, beundransvärda i sin komposition och i sitt studium af människokroppen, ett par af dem åter betydligt understruket poserande i sitt uttryck för ynglingakraft eller för kvinligt kokett behag.

Hedersplatsen efter de antika inneha de italienska renässansmännen. För 1700-talet var klassicitet ännu ett ganska sväfvande begrepp, innefattande såväl antiken som renässansen, och renässansen räknades hufvudsakligen från Rafaels uppträdande — det lifskraftiga skede, som föregått, den djärfva realismens och den oförskräckta karaktärismens liksom den okonstlade, rättframma känslans beundransvärda konstskede, det räknades ej med, det hade ej ägt den fulländade smak, som man nu fordrade. Fort-

farande ansågs måleriet ha nått sin höjdpunkt af den skola, som samlat det största förråd af de föregående erkända konstskedenas kunskap och färdighet, nämligen den eklektiska Bolognaskolan. Den herskande akademiska klassicismen hvilade hufvudsakligen på senrenässansen, alls ej på förrenässansen, föga på antiken. En sofring inom den rådande smaken var onekligen behöflig.

Som här ofvan är påpekadt, kunna den tidigare renässansens verk ej anses ens som försök att gå i antikens spår. Och äfven då antikens formvärld senare spelar in i renässansmännens alster, så fins det likväl i dessa ett sadant öfverflöd af lifskraft, att de uppenbarligen bli sin lids egen egendom. De medföra en ny tids nya sträfvan, personlighetssträfuandet i konsten, en sträfvan, som betecknar den stora olikheten mellan de båda konstepokerna.

Det är först då renässansens blomstring börjar aftaga, då skaparekraften ej längre räcker till att åstadkomma egna verk, som man tillgriper det ärfda formkapitalet. Då, under epigontiden, börja röster göra sig hörda, att konstens väg till de gamles ståndpunkt går genom efterbildandet af deras verk. Naturens ofullkomligheter böra rättas med ledning af de antika bildverken, lärde Lodovico Dolce redan i medlet af 15-talet. Och Bellori förkunnade, att man höjer konsten öfver naturen genom att ur densamma utvälja de skönaste former, och dessa äro faststända af grekerna. Ett århundrade senare (1692) yttrar Labruyère — en af dem, som anse att i konsten det bästa för längesedan är uppnådt: »Tout est fait et parfait» — att man ej kan öfverträffa de gamle grekerna på annat sätt än genom att efterbilda dem (»que par leur imitation»), en lärosats, som nästan ordagrant återkommer hos Winckelmann i hans förstlingsarbete »Gedanken über die Nachahmung der griechi-schen Werke» 1755: »Den enda väg för oss att bli stora, ja, om det är möjligt, ouppnåeliga, är efterbildning (Nachahmung) af grekerna».

Litet emellan uppstå konstförare, som råda till ren kopiering af antiker-nas skönhetsformer. Det är nu ej endast fråga om, att konstnären skulle studera och draga lärdom af de gamles verk, en hvar enligt sitt lynne. Det är ej nog för konstnären att lära sig förstå antiken, att kunna se hvaruti dess karaktär, dess skönhet och storhet består, han måste upptaga dess regler och dess former. Det personliga åskådningssättet har ingen talan. Skönheten är lika för alla, och det som bör uttryckas i konsten är det rent mänskliga i dess skönaste, dess mest fulländade form, det är ej det tillfälliga, det obetydande, och med det tillfälliga menas det, som ger den ena eller andra människan hennes personliga karaktär och som aflägsnar henne från den allmänna typen.

Konstens uppgift är att höja själen till nobla tankar eller ljufva känslor. Det är bättre — yttrar en fransk författare — »att imitera och kopiera än att åstadkomma verk, som förbereda konstens nedåtgående».

Det är inte fråga om, att det ej är kraf på höghet och renhet i konsten, som tala ur vetenskapsmännens och skaldernas hänförelse för klassisk anda och form — det är skriftställarne, som här visa väg för konstnärerna och som

skrifva lagbud för deras öga och hand, ofta nog kammarlärde, som ha föga blick för konstverken och som sett föga af det, de bedömma eller lofsjunga. Antiken skulle återföra konsten till allvar, djup och enkelhet, skulle lära konstnärerna att se och tänka rättframt och omedelbart — »man skall studera antiken för att lära sig se på naturen», yttrade Diderot — skulle återväcka den smak, som människorna låtit gå förlorad allt sedan den förkristna tiden. Lika litet är det tvifvel om, att känslan för harmoni i konsten mellan yta och innehåll, mellan skönhet och ändamålsenlighet behöfde luttras och renas, att det behöfdes en kraftig agitation för att väcka den herskande eklektiska konsten ur dess själftillräckliga belåtenhet. Ett utbrott ur schablonen vore önskvärdt, konsten måste afkasta sina bojor och söka tillbaka till naturen, hvilket här var detsamma som till sunda grundsatser.

För 1700-talets öfvervägande filosofiska syn på konsten — bildad vida mindre genom åskådning af konstverk än genom skildringar i böcker — betydde emellertid naturen ej synnerligen mycket Denna tid, som förberedde en genomgående social nydaning, sökte i konsten ej annat än en återgång till hvad som en gång för längesedan varit, ett upprepande af hvad andra gjort. Nationel var denna strömning minst af allt, den ville tvärtom sprida en öfver hela den civiliserade världen likformig konst, grundad på allmängiltiga skönhetsbegrepp. Skönheten liksom sanningen var en och odelbar, och skönhetens land voro en gång för alla Grekland och Italien.

Ätt söka tillbaka till sina egna förfäders alstring, att spåra sitt eget folks traditioner föll ej rörelsens ledare in, man drog tvärtom gränserna allt trängre omkring det skönas värld, och hvad där utanför låg, det var förkastadt. Winckelmann — den tyska novantikens bärare, ett barn af sin tid, en forskare, som mycket väl förstod karaktären hos den antika konst, han kunde känna till — hade intet intresse för de germanska traditionerna. Den tyska konstens långvariga glanstid, de romanska och gotiska kyrkorna, det primitiva måleriet, skulpturen under öfvergången mellan medeltiden och nyare tiden, Dürers, Holbeins, Krafts konst, gravyren, konstsmidet, konsthandtverket öfver hufvud taget under storhetstiden, allt detta fanns knappast till för honom. Konsten - yttrar Muther träffande — var för honom och hans liktänkande ej det nationella lifvets högsta yttryck, det konsekventa resultatet af personlig karaktär, politiska och sociala förhållanden, den var ej ett språk, som hvarje folk utbildar åt sig efter egna behof och i enlighet med sitt innersta väsen, utan den var något utomstående, något som man lär sig genom att arbeta efter de förebilder, som man anser ha det högsta pedagogiska värde. Och detta värde tillerkändes allmänt de antika verken. »De voro för de moderna konsterna det samma som för skolbarnet det litograferade skönskriftshäftet, med ledning af hvilket det lär sig att skrifva».

Det nederländska måleriet är naturligtvis af föga värde i deras ögon, som kallade sig »uteslutande älskare af antiken». Nederländarne — säger Ehrensvärd — ha »målat lågt det höga». Värdiga att framställas i konst äro enligt den svenske konstfllosofen »landets religion och förfädrens dygder»,

däremot ej »de låga delarne i lefnaden och de allmänna händelserna i privata släkter». Genren anses af klassicitetens vänner vara en underordnad konstart, »privat lyx» — och landskapet öfver hufvud taget ovärdigt att offra tid och talang på. Den sistnämda åsikten var uttalad redan af Michelangelo — hos honom förstår man godt den synpunkten — och sedan af Lessing — landskapet saknar själ — och af andra, bland annat af det franska nyklassiska landskapets diktator Valencienne.

För dessa nygreker, som söka skön form först och sist, är endast människan, skapelsens konung, ett värdigt föremål för konstnärlig behandling — människan, antingen insatt i en historisk eller poetisk handling eller framstäld under förevändning af en mytologisk allegori.

I det ideliga hänvisandet till ett forntidsfolks idévärld låg naturligtvis ett totalt förbiseende af den värld och den mänsklighet, som lefde utanför lärosalarnas och konstgalleriernas dörr. För att nå idealet gälde det för konstnären att »gå ut ur sin samtid och omgifning.» Det är Goethes ord. Han som förut låtit den unge målaren Werther uttala sin

föresats att för framtiden uteslutande hålla sig till naturen — »hon allenast är oändligt rik och hon allenast bildar den store konstnären», — han blef i Italien antikälskare till den grad, att han kastade sin ungdoms beundran för de tyska gotik-kyrkorpa och gillade intet annat än ren klassisk stil, verklighetens korrigerande genom antiken. »Konsten är en gång liksom Homeros skrifven på grekiska, och den bedrar sig, som tror att hon kommer att bli tysk». Äfven Lessing — som i själfva verket hade ringa sakkunskap rörande konsten — hänvisar till de grekiska idealgestalterna. Men Laokoon hade han ej sett, då han skref den berömda boken med samma namn.

Från samtidens litenhet, fördomar, tryck och trånga regler har konstnären att fly till luftstreck, som ge utrymme för hans fantasi och skönhetslängtan. »Den tyska konstnärens fosterland är Grekland», heter det i en sång, som allmänt blef sjungen af de unga skönhetssökarne. Man flydde från sig själf och tvingade sig till att uppgå i den moderna fordran på antik stil, antik uppfattning, antik ämneskrets.

Den antika konstens uppgift hade — som sagdt — varit den alt förhärliga människans kroppsliga skönhet, den harmoniskt utvecklade, förädlade formens skönhet och fulländning. Greklands konst hade växt upp ur rasens skönhetsbehof och var alls ej skapad af en krets af lärde. Den konst, som utvecklade sig hos de germanska folken, under andra kulturförutsättningar, var naturligt nog af en annan art. Dess mest i ögonen fallande särmärke var, att den sökte mindre skönhet än karaktär. Den germanska andens förmälning med den forngrekiska blef en skaldedröm och ingen verklighet — det hjälper föga, att tyska teoretici gång på gång sökt påvisa den djupa andliga släktskapen mellan hellener och tyskar.

Utan motsägelser hade likväl ej teorierna om efterbildandet af antikerna som den enda väg till konstnärsskap fått utbreda sig. I England hade redan för länge sedan David Young uttalat den enkla sanningen, att lösningen bör

vara: ej efterbildning af de gamle utan täflan med dem. Denna åsikt är allt för osökt för att den ej skulle dyka upp igen under tidernas lopp, vi höra den uttalas bland andra af André Chenier — som i den franska diktningen vid revolutionens utbrott representerar novantiken utan att likväl frångå sin galliska 1700-talskaraktär — och i Sverige några årtionden senare af Lorenzo Hammarskiöld, då han vid tiden för göternas uppträdande undrar, om det ej vore möjligt för samtida konstnärer att gå samma väg som forntidens, »att i klar idealisk åskådning omfatta sin egen värld och sin egen tid och återgifva den i en utbildad konstarts sannaste prägel».

»Hvarje land», hade Vilhelm Heinse påpekat, »har sin egenartade konst, liksom sitt eget klimat och sina egna landskap, sitt eget slag af mat och dryck». Schillers uttryck att den antika konsten var resultatet af en tid, som ej kan återkomma, och att det vore att döda konsten, om man påtvingade den »en Individuell tids individuella produkt», utgår från liknande synpunkter som madame de Staels senare fälda yttrande: »Om i våra dagar de sköna konsterna blefve inskränkta till de gamles enkelhet, så skulle vi lik\äl ej kunna nå den primitiva kraft, som utmärker dem, och vi skulle förlora det innerliga och sammansatta känslolif, som endast vi äga. Enkelheten i konsten skulle hos de möderne lätt bli köld och abstraktion, medan den hos de gamle var full af lif.»

6.

Trots de invändningar, som läto höra sig, vann den nya klassicismen terräng och gaf konsten under senare delen af 1700-talet dess karaktär.

Visserligen är det i regeln — då som alltid — en betydande skilnad mellan de ästetiska förarnes teorier för konsten och konstnärernas verk. De konstnärer, som ha något inombords, följa dogmerna endast så länge dessa lämpa sig för deras temperament. Man bör döma dem efter hvad de gjort mera än efter hvad de sagt. När Sergel på äldre dagar gaf den unge Byström rådet att »se naturen med en grekisk konstnärs öga», så var detta i vida högre grad ett upprepande af den gängse formeln än det uttalade den gamle mästarens egen ledande grundsats från den tid, då han stod i sin fulla skaparkraft, ty då var för honom den klassiska formen medel men ej mål. För konstnärer däremot med mindre personligt innehåll och mindre intensitet i naturstudiet kunde de nyklassiska dogmerna ej bli annat än farliga. De verk från denna tid, som väcka största intresse, äro de al doktrinerna minst påverkade, de arbeten, där konstnärens personliga karaktär brutit igenom stilsträfvandet. Där åter personligheten döljes bakom den an-

tika masken, där stirrar schematismen kallt och dödt emot oss och lifvet är stängdt inne bakom regler och formler.

Slående bevis för denna åsikt gifva — för att endast nämna ett par af de största namnen — såväl Tjrsklands mest ryktbara och beundrade målare under århundradets senare hälft som det nya tidehvarfvets konstnärlige herskare i Frankrike, såväl Rafael Mengs som David. Stälda öga mot öga mot ett stycke lefvande lif åstadkommo de båda konstverk, som visserligen äro föga representativa för de riktningar, hvilkas bärare de voro, men som i omedelbarhet och personlig karaktär lefva den dag i dag är, medan deras stora, programtaflor däremot nu ha ett uteslutande historiskt intresse.

Rafael Mengs' porträtt — självporträttet från hans ungdom, fadrens bild med flera i Dresdengalleriets runda pastellsal, nobla porträtt med distin-guerad teckning och mjuk niodellering, gult och brunt de herskande färgerna liksom det blå herskar i Rosalba Carrièras dussintals rundt omkring dem samlade bilder, samt åtskilliga porträtt i olja från hans senare tid — visa en helt annan karaktär än hans stora kompositioner. För hans samtid voro porträtten obetydligheter, jämförda med hans väggmålningar i klassisk anda, hans allegoriska fresk i Vatikanens bibliotek, Parnassen i Villa Albani m. fl. , hvilka af hans samtid stäldes vid sidan af den äldre Rafaels — af Rafael Sanzios verk. »De moderna tiderna ha ej frambragt något vackrare, Rafael själf skulle tvingas att buga sig», skref Winckelmann 1761 om Parnassen.

Många hans samtida sågo i hans verk måleriets pånyttfödelse. Någon betydande personlighet skönjdes dock sällan eller aldrig i hans alster, men väl lärdom och »akademisk yta».

Efterv&rlden har varit sällsynt enig om att uppställa Mengs som typen för en talangfull eklektiker, en — som Estlander uttrycker sig — »lärd, förståndig kompilator af andras verk». Han hade fått lära allt som kunde läras, hans ungdomsår upptogos af en energisk och konsekvent dressyr i de store mästarnes formvärld. Han kunde komponera i Rafaels anda, teckna i antikens, måla i Tizians, Correggios, Guido Renis. Han var en hängifven skönhetsdyrkare, en inflytelserik författare i konst, den goda smakens konstnärliga talman i Tyskland liksom Reynolds var i England, och en outtröttlig arbetare. Han blef så skicklig, så att han en gång lyckades föra både Winckelmann och andra kännare bakom ljuset, då han målade en »Jupiter och Ganymedes» så, att taflan — som väckte allmän hänförelse — ansågs vara en äkta antik målning. Först kort före sin död afslöjade han detta sitt lilla »skämt» med de lärde.

Rom är under hela detta skede konsternas högkvarter, liksom den eviga staden är vallfartsorten för de lärde och för all världens vetgiriga amatörer. Rom är enligt Sergel den plats, där konstnären bör »födas, lefva och dö», enligt Goethe den ort, där pånyttfödelsen väntar skönhetens dyrkare. Rom är en neutral mark utom samtidens brytningar, man lefver där, i frihet för allt slags tryck, ett naturenligt och enkelt lif, en själsaristokratisk societet från olika länder träffar där samman och ger sällskapslifvet en annan karaktär än

31NITTONDE ÅRHUNDRADETS KONST.

på någon annan ort i hela världen. Bland konstnärerna träffar man där flertalet af dem, som bestämma samtidens hållning, och andra, som komma att stå som det nästföljande skedets ledare. Mengs vistas i Rom i 20 år sammanlagdt och är mera italienare än tysk, de mest omtalade af öfriga tyska målare bo där långa tider — Angelika Kauffmann, Hackert, Tisclibein. Houdon studerar i Rom på 1760-talet och lämnar sin staty af den helige Bruno i S. Maria degli angeli som minne af hvad han i den eviga staden lärde af enkelhet och osökt känsla. Joshua Reynolds studerar där i seklets midt. Sergel lefver där sina bästa år. Canova är bosatt där sedan 1779. David lägger där grunden till sitt rykte som sann romare, och bland Davids bekanta nämnes spanjoren Francesco Goya, som aldrig låter binda sig hvarken i klassiska eller i andra former utan förblir otäinjbar och lidelsefull, rena motsatsen till de kallblodiga stilisterna. Där söka särskildt skulptörerna ett annat uttryckssätt än det, de lärt sig hemma, schweizaren Trippel — den lugna, enkla stilens representant före Thorvaldsen — och Chaudet, öfvergångsriktningens kanske mest typiska franska märkesman, Flaxman, som blir den strängaste stilisten bland engelsmännen, Dannecker och Gottfrid Schadow, som i Tysklands skulptur betecknar öfvergången till en kommande tids rättframma realism. År 1792 slutligen anländer Carstens till Rom, den man, som mer än någon af de nämnde anses representera den verkligt klassiska andans pånyttfödelse i konsten.

32THORVALDSEN: DETALJ UR ALEXANDERSFRISEN.

Köbenhavn, Thorvaldsens museum.

II.

KLASSICISMEN 1 ROM OCH I FRANKRIKE.

Revolutionstiden i Frankrike: David och hans krets. — Rom: Carstens. — Kejsardömets konst. — Canova— Thorvaldsen.

1.

I Frankrike fick klassicismen, tack vare revolutionen, som gjorde slut på det bestående äfven inom konsten, sitt stöd i en mäktig tidsströmning. Den antika smaken var modern redan långt före den politiska omhvälfningen utbrott. För den unga franska republiken föll det sig helt naturligt att upptaga den gamla romarrepublikens former, och då cesarismen aflöste folkväldet, omgaf sig härskaren fortfarande med den romerska stilvärld, som så imponerande uttryckt den nva samhällsbygnadens värdighet och höga allvar.

Den konst, som gifvit glans åt »korruptionens tid», nu för alltid afslutad, hade ingen rätt att längre lefva. En god konstnär måste främst vara en god medborgare, och som sådan måste han förakta de målare — Vatteau och de andra — som målat för aristokrater och tyranner och som »ringaktat allt som har gemenskap med idealet». Konsten skall höja själen och väcka ädla känslor, konsten erkännes ej blott som samhällets prydnad utan rent af som en del af dess grundval. Konsten har fått sig anförtrodd en social uppgift, den skall vara uppfostrande, predika medborgardygd och fosterländskt sinne, tjäna upplysningen och mänskligheten. Den skall framvisa stora exempel: Xordensuan, Konsthistoria. 5.

»en hjältes staty är en lektion i mannamod, en vis mans bild en lektion i moral». Konsten måste pånyttfödas liksom samhället, den får ej vara flärd och lyx, den skall tjäna det allmänna och måste naturligtvis då också rätta sig efter sin herskares vilja.

Konstbeskyddande var den unga republiken, om ock under vissa dess skeden konstvänligheten tog sig originella uttryck, sådana som att man förstörde kyrkliga monument, därför att de tillhörde kungagrafvar. Det fans intet heligt för detta släkte, som till och med —- tog bort kung och drottning ur kortleken. Mera inkonsekvent var, att man hämmade konstindustrien, som onekligen i främsta rummet arbetat för öfverklassen. Man brände offentligt de mest dyrbara gobeliner som offer åt friheten, man hejdade porslinsindustrien, man förgrep sig på en blomstrande konstutöfning, som varit en heder för Frankrike.

Att man upphäfde konstakademien, hade i självfva verket föga att betyda, ty dess betydelse hade på senare tid ej varit synnerligen stor, hade ej varit att jämföra med dess verksamhet under dess första skede. I dess ställe stiftades en ny institution, »commune des arts», som genast mötte sin opposition i »societé populaire et républicaine des arts». Man öppnade utställningarna — »salongen» — för en hvar konstidkare, lärd eller olärd, fransman eller utlänning, men det dröjde ej längre än till år VI under den nya æran, förr än konstnärerna självfva begärde en jury, som kunde tillbakavisa det rent underhaltiga, som tillströmmade. Det gamla systemet ersattes med ett nytt utan «tt man kan påstå, att konsten vann synnerligt på bytet. De gamla akademisterna kände marken svikta under sina fötter, och det hjälpte dem föga, om de följde den onda tidens smak och satte sig att måla romerska hjältar, deras tid var ändå förbi — till och med »moralens målare», Greuze, lefde sina sista år utfattig och glömd.

I stränga doktriner snörde patrioterna in konsten — det var ett löjligt trångt område den fick tillstånd att röra sig på. lnoin måleriet finns det för de radikale och rättsinnige endast ett värdigt område: historiemåleriet med höga patriotiska ämnen. Den religiösa konsten ligger totalt nere under revolutionsskedet. Då den under kejsardömet åter vaknar till lif, befinnes den tilldragelse, som oftast målas, vara Josefs äfventyr med Potifars hustru — om nu det kan kallas ett religiöst motiv. Porträttet är — enligt de strängaste dogmatici — endast fåfänglighet och flärd, föga förenligt med det idealitetssökande, som är konstnärens uppgift. Genren är såsom vulgär förkastlig, och landskapet är en frivol lyxartikel, som ej är att räkna till verklig konst. En landskapsmålning — yttras 1793 — kan ju ej »inverka på sederna». »Jag säger ingenting om landskapet, ty det är en konstart, soin ej borde få finnas (un genre qu'on ne devrait pas traiter)», yttrar en estetiker om salongen 1796.

Inom arkitekturen voro de antika formerna naturligtvis de enda en fosterländsk konstnär värdiga. »Arkitekturen», sade

en medborgare, »bör vara enkel som självfva dygden, arkitekturen bör pånyttfödas af geometrien». Dess ädla former äro en gång för alla fastslagna, det är ingen anledning àtt

söka efter nytt. Ej häller den ideelt anlagda bildhuggaren eller figurmålaren har orsak att söka åstadkomma något nytt — han har det klassiska systemet att följa, och heroiska handlingar finns det tillräckligt många att förhärliga.

Hufvudmannen och medelpunkten i konstlifvet under omstörtningstiden och ett stycke därutöfver är Louis David. Han är den representativa bäraren inom måleriet af det demokratiskt-patriotiska sträfvandet, af den klassiskt-heroiska stilen. Hans konst innebär den starkaste reaktion mot den förvekling, åt hvilken rococons kabinettsmålare gifvit uttryck. Hans konst är allt igenom påverkad af samtiden och återverkar i sin tur på densamma genom sina ämnen, sin heroiska hållning, sitt republikanska patos.

David (född 1748) var redan en medelålders man och en ansedd konstnär och medlem af akademien, då revolutionen utbröt. Han hade utbildat sig på den tid, då den franska konstens sträfvan börjat gå till en fast hållning och karaktär »i den antika smaken». Han hade täflat om akademiens pris med sådana ämnen, som då voro moderna, »M-ars' strid med Minerva, då Venus kommer till sin älskares hjälp» (1771) och »Senekas död» (1773). I Rom, dit han kom 1775, blef han en ansedd och inflytelserik konstnär, Tischbeins medtäflare och den stora stilens pånyttfödare. Då den gamle Pompeo Battoni fick se »Horatiernas ed», utbrast han: »Vi två äro målare, de öfriga kan man kasta i Tiber». I sistnämda tafla, som utstäldes i Rom 1785, nådde David den konsekvens och den självständighet i stil och hållning, han sträfvat efter.

Taflan var bestüld af franska staten, till ämnet hade Corneilles tragedi gifvit idén. De tre bröderna, Horatierna, äro redo att gå till strid pà lif och död för Roms ära. Man ser de tre kraftfulla ynglingarna, där de stå uppstälda i en rad, i profil frän äskidaren, med händerna framsträckta efter svärden, som deras fader kommer bärande på — med stor ansträngning, så tunga äro vapnen — och till höger sitta deras tre systrar i en sörjande grupp. Ett kält och tomt rum bildar dekorationen. Grupperingen liksom de olika figurernas ställningar äro temligen artificielt anordnade. Kämparne stå i ansträngda ställningar och deklamera med stora rörelser, soin stode de i en teatertablå och måste göra sig ögonblickligen förstådda af en stor publik. Att deras hållning var öfverdrifvet patetisk erkände David själf längre fram inför sina lärjungar, men — tillade han — >det är energi i taflan, och Horatiernas grupp är något, som jag aldrig skall skämmas för>.

•Horatiernas ed» blef det mest representativa bland de verk, David utförde under kungadömet.

• Paris' och Helenas älskog» — mindre sträf och mera behagfull — »Den blinde Belisarius», »Sokrates mottager giftbägaren» och »Brutus återvänder till sitt hem efter att ha dömt sina söner» beteckna hans verksamhet under de närmaste åren. Han är nu romarstilens främste bärare bland de franska konstnärerna, och hau är hofmålare och akademiledamot.

I hans taflor är det ej blott de höga ämnena utan också den arkeologiska detaljtroheten, som väcker förtjusning hos de lärde, nyfikenhet och aktning hos allmänheten. Det är ett nytt element, som härmed införes i konsten, det rent historiska intresset. Förut hade målaren lika litet som tragediförfattaren tänkt på att framställa en förgången tid i dess egen gestalt — om icke annat så af det enkla skäl, att han ej visste, hur det förgångna sett ut. Han hade gifvit bibliska eller klassiska figurer en fantasidräkt eller

ock samtidens kostym. I Campo santo i Pisa är paradiset framställdt som en florentinsk trädgård med rik 1300-talsarkitektur, och Kristus föres till Golgata af lansknektar och omgifves af folk, sådana man hvar dag såg på gatan. Giorgione målar Jakob vid brunnen i italiensk pagedräkt. Pollajuoli låter Maria mottaga ängeln i ett praktfullt renässansrum med utsikt öfver Firenze, Veroneses bröllop i Kana försiggår i en krets af venezianare och Bonde-Breugels Betlehem är en holländsk by i snöig vinter, där råbarkade soldater mörda de små barnen på sin herres befallning. Inte egnade en renässans-målare en tanke på, att Potifars fru var en egyptisk kvinna, utan han målade henne med en brunögd italienska som modell, och antingen Rubens målade Salomos dom, barnamordet i Betlehem eller Maria de Medici, så är det sin samtids yppiga flamländska damer, han framställer i samma vidlyftigt draperade sidendräkter och med samma mjuka, för honom och hans samtida typiska handrörelser. Ännu långt senare målade Tiepolo Friedrich Barbarossa och hans kejsarinna i 1700-tals-kostym.

David hade hämtat sina figurers ansikten från romerska medaljer och reliefer och deras kroppar från statyer. Husgeråd och vapen hade han troget efterbildat. Tidens arkeologiska och historiska kunskaper gjorde sig för första gången gällande i konsten.

Från forntidsstudiet rycktes David in i sin upprörda samtids hvirflar. Af konstituerande församlingen mottog han beställning på en skildring af »Edén i bollhuset». Och det dröjde ej länge, förrän han i framställningen af den döde Lepelletier och den dödade Marat gör sig till konstnärlig tolk för republikansk harm och hänförelse.

Under revolutionens första skede är David en våldsam frihetsvän i tidens stil. Han är republikens ceremonimästare, anordnar festerna för det högsta väsendet, kullslår akademien, gör ritningar till den republikanska dräkten, som blir utskrattad på Paris gator. Han uppträder i konventet med patos, ihåligt, hotfullt och storordigt. Hans konst står på samma grund som han själf och talar samma språk.

Men det är endast undantagsvis han har tid att egna republiken sin konst. »Edén i bollhuset» blir ej mer än ett par utkast — han grupperar de församlade i tillskrufvade patetiska ställningar, lämpade efter stundens betydelse. På den stora duken tecknar han figurerna nakna — ett förfaringssätt, som han äfven senare ibland använder — och hinner ej kläda på dem, innan revolutionen tagit en sådan vändning, att åtskilliga af dessa hjältar ej längre få lofprisas utan befinnas vara frihetens fiender. Marat framställer han som »folkets vän», spartanen, som lefver i ädel fattigdom och tänker endast på sina medborgares lycka, Marat idealiserad så som hans terrorismvänliga anhängare idealiserade honom. På samma gång är det mycken realism i framställningen. David hade besökt Marat dagen före dennes död, hade sett honom på hans vanliga plats i badkaret, hade sedan tagit ett gipsaftryck af den dödes ansikte.

1 sin karga enkelhet är målningen på en gång ett historiskt dokument och ett godt stycke målning.

David dyrkade Marat, »mänsklighetens älsklingsbarns, för Marats skull hade mänskligheten aldrig behöft falla en tår — det är hans uttryck. Han

COCHEREAU: DAVIDS ELEVATELIER. Oljcmilning (P*ri>, Louvr*).

kallade terrorismen på allvar »en härlig styrelse». Han är på den tiden 45 år gammal, således ingen pojke, hvilkens fanatism kan skrifvas på ungdomens räkning.

Då Robespierre fallit och David fått följa kamraterna i fängelset, dit de själfva sändt så många ärliga män och kvinnor, och det var deras tur att ha guillotinen i perspektiv, då var det den storordige David, som försäkrade, att han syndat af lättrogenhet och att personer med större urskilning än han blifvit duperade af Robespierre. Han hade endast följt med strömmen. Han blef fri, men misstänkt var han en tid framåt, fastän han nu tog sin hand från • staten och nöjde sig med att herska i sin atelier.

Där år han diktator. I sin skola — »en verklig måleriets revolutionstribunal» kallar han den — ISr han sina elever att afsky allt akademiskt förlegadt. Själf föraktar han akademiväsendet. Då akademien skulle återupprättas år XI, heter det i en officiel skrifvelse därom: »David anser att akademiens skolor äro öfverflödiga, att hans atelier är den bästa skolan».

Hans elever uppgå till flera hundratal — Jules David, en af hans biografer, räknar dem till 433 — målare och skulptörer, fransmän och främlingar. Skolan hade en tid bortåt sin lokal i Louvre — halfva antalet lärjungar voro frielcver, de öfriga betalade 12 fr. i månaden

utom afgift till modeller ocli till eldning. Där liksom på rivalatcliercrna och liksom man förut gjort i Viens skola arbetades flitigt efter lefvande modell, likväl — om man får tro nämda biograf — endast efter manlig sådan. Man sökte i modellstudiet stora linier, effektfulla oeh vackra attituder — inspirationen var att söka i antiken eller i renässanskonsten, målet var att lära se rätt och vackert (»voir juste et l)eau«).

Bland Davids elever voro Girodet, Gérard, Gros, Granet, Ingres. Flera af dem vunno ett namn redan under 1700-talets sista skede. De odlade naturligtvis den klassiska motivkretsen och behandlade de för samtiden begärliga ämnena — i temligen torra och andefattiga målningar. David — det försäkra hans trogna — ville ej påtvinga någon konstnär

hvarken vissa ämnen eller ett visst uttryckssätt, men det medgifves å andra sidan att han ej gillade, når någon af låijungarna frångick systemet och målade efter eget hufvud. Bland eleverna saknades naturligtvis ej de, som ville pröfva på egna vägar, ungdomar, som vid sidan af de ultraklassiska utgjorde de moderata. Det hände, att de läste ej blott Homeros utan äfven Chateaubriand ocli Ossians sånger och alltså lutade åt romantik, och där funnos de, som blefvo kallade göter och primitiva och som talade med intresse om renässansmålarne från tiden före eklekticismen, till och med före Rafael. Till dem hörde Ingres. Den salongsbesökande allmänheten, som tyckte om, när konsten ömt talade till känslan, ej blott till förståndet, mottog med större förtjusning de elegiska och romantiska taflorna än de strängt heroiska, motiv sådana som Amors första kyss på Psykes panna, Åtalas begrafning, Endymion sofvande i månskenet.

Till seklets sista årtionde höra dessa ämnen. Den unge Girodet lockade hela Paris att vallfärda till salongen 1792 för att se Endymion, som han målat mera liflös än sofvande och mindre en jordisk yngling än en antik staty.

Gérard uppträdde 1795, förutom med mästerliga porträtt, med sin Beli-sarius — den blinde hjälten, bärande den sårade ledsvennen på sina armar, trefvar sig lugnt fram utmed ett bråddjup, hvars tillvaro han ej anar — och 1798 med Psyke, mottagande Amors första kyss, en målning, som nu hundra år efteråt förefaller så affekterad och porslinskall, Psyke med sin menlöst fåraktiga uppsyn, den friserade Amor sprättigt dansöraktig. Redan samtiden gjorde* invändningar i den riktningen.

År 1799 var Guérin — som ej hörde till Davids lärjungar — hjälten med sin heroiska målning »Markus Sextus». Det var från böljan meningen, att taflan skulle framställa Belisarius' återkomst ocli hans känslor, då han finner sin hustru död. Men när taflan var färdig, så blef den hemkomne romaren uppkallad med det uppdiktade namnet Markus Sextus. Hvarför ej få dikta hjältar i målning lika väl som i ett drama? Taflan väckte ett ofantligt uppseende och blef särskildt af Davids fiender lofprisad på bekostnad af hans egna arbeten.

Under dessa år målar David själf Sabinskorna såsom fredsstifterskor mellan romare och sabinare. Sabinarne ha dragit till Rom för att återtaga

DAVID: SABINSKORNA. Oljemålning (Perij, Louvre).

sina borttröfvade döttrar — sent nog, kan man tycka, ty dessa damer ha under tiden hunnit skänka åt sina eröfrare hela kullar af småbarn. Kvinnorna kasta sig nu emellan de stridande, lägga sina intet ondt anande småttingar framför kämparnas fötter och tvinga dessa med vältaliga åtbörder att sänka sina vapen. Hållningen är ej mindre bredt deklamatorisk än i »Horatiernas ed», det statuariska hos de i våldsamma ställningar grupperade figurerna ej häller. Den natur, målaren haft för sina ögon, då han gjorde sina detaljstudier, har ban vid utarbetandet strängt stiliserat, han har utplånat det inviduella, framstält schematiska typer, målade statyer i stället för lefvande människor.

Med detta verk afslutar David 1700-talets franska måleri.

2.

I Rom uppbäres samtidigt nvantiken af Canova och af Carstens — två män af olika ras och med helt och hållet olika förutsättningar. Antonio Canova (född 1757) har fått sin första konstbildning i Venezia under ett skede, då den italienska skulpturen i främsta rummet utmärker sig för patos och sinnlighet, effektsökeri och teknisk bravour. Han har känslan för formen medfödd, och som en äkta italienare är han tidigt skicklig i handen. En utåtvänd natur, verkningslysten och ärelysten. Till Rom kommer han 1779, studerar antiken, han som andra, och blir hyllad som de gamles främsta arftagare och medtäflare. Men för eftervärlden har han sitt största intresse i de verk, där han ej vill täfla med Praxiteles utan förblir sig själf, skönhets-dyrkare mera än reformator.

Asmus Jakob Carstens har ej Canovas förmåga alt skaffa sig plats i världen, att göra sig gällande. Född 1754 i en by i Schleswig, är han halft dansk och halft tysk — tyska språket är hans modersmål. Till Rom kommer han efter studier i Köbenhavn och Berlin, mindre vid akademien än hemma på sitt rum. Han har lefvat i försakelse, ofta på kant med sin omgifning, »spurven i tranedands», lefvat mest i sällskap med böcker och i sin fantasivärld, som har ingen likhet med världen nedanför hans vindskammarfönster.

En likhet mellan de båda är, att de lefva uteslutande i sitt arbete. I sin atelier blir den älskvärde italienaren snart eftersökt och hyllad, och han ställer upp det ena marmorverket efter det andra vid sin via triumphalis. Men Carstens — alltid en främling i lifvet — sitter och komponerar monumentala målningar med blyerts på papper — och litet sparsam akvarellfärg ibland — och vinner erkännande af ett fåtal ungdomar, som i dessa hans skizzer se embryot till en ny och stor konst. Hans hela verksamhet är en strid för konstnärlig frihet, en strid mot samtidens akademiväsen och mot alla insnörande regler, men den frihet, han fordrade, är å andra sidan omhägnad af den formvärld, som för honom är den enda värdiga.

Eftervärlden har ännu ej kommit öfverens om, livar den skall placera honom. Han är föremål för de mest olikartade omdömen, omtalas med beundran och med köld, blir kallad en obetydlig, intresselös dilettant och blir kallad reformator och vågbrytare för fantasikonsten. För att bli tillfredsställande bör en analys af hans konstnärsskaps karaktär gifvas mot en omfattande bakgrund af de synpunkter, som herskade rundt omkring honom, af allt han uppträdde emot — och gifvas utan förutfattade åsikter.

Carstens är en af konstens entusiaster och martyrer, en af dessa, som helga sitt lif odeladt åt en idé, som för dem är religion, lycka, allt, och som utan klagan och utan tvekan försaka hvad till lifvets bekvämlighet hör för det enda målet att föra sin sak fram. Han är en af dessa, som hållas uppe af ensidighetens oryggliga fasthet och som likt Ibsens Julian göra hvad de

måste göra, hvad rösterna i deras inre tvingar dem till. Carstens är en hel, afslutad, färdigstöpt natur, en ej blott läraktig, väl dresserad utan en verkligen djupt troende apostel för den klassiska skönhetsvärlden. Och fastän hans arbeten stannade vid utkastet, så får han dock kallas en skapande ande, bildande konstnär vida mera än lärd teoretiker.

CARSTENS: NATTEN OCH PARCERNA. K»rtongteckning (Uultll i W.imir).

Hans alster bestå hufvudsakligen af teckningar och utkast — bland dem scener ur Iliaden. »Öfverfärden öfver Magapentes», bilder till argonauternas tåg, hvilka kanske klarast visa hans stil i dess mest utarbetade form. »Natten och parcerna», som här återgifves i konturteckning, originalet Sr utfördt i teckning med kropparna modellerade, visar mörkrets makter, Natten med de båda barnen Sömnen och Oöden, Nemesis med sitt gissel, parcerna som spinna lifvets tråd — ödets gudinna har en ogenomtränglig slöja öfver hufvudet, men kan ändå läsa i ödets bok. Af Carstens' verk finnas de flesta i Weimar och Köbenhavn. På måleriets område åstadkom han helt få stafflitaflor och några dekorationsarbeten. Några skulpturutkast lämnade han ock efter sig, bland annat en skizz till ryttarstaty öfver Friedrich II.

Carstens' inflytande i Rom daterar sig från 1795, då han där utstälde en samling af sina arbeten. Det fanns nog misstrogna bland besökarne, och anmärkningar hördes: teckningen var ej korrekt, flgurerna saknade individualitet, ibland också självständighet, Michelangelos Gud fader gick igen i »Ljusets skapelse», kompositionen »Homeros sjunger för folket» var gjord med Iiafacl som uppenbar förebild, det hela var mera en minnets och förståndets än en fantasiens konst o. s. v. Men andra funno hos denne främling egenskaper, som kommo dem att öfverse med utförandets brister, funno något af den stil, man på olika håll sökt, »den storhetskänsla, som Homeros förlänar sina gudar och hjältar» och som — det är den tyske arkitekten (ienellis uttryck — det blef Carstens beskärdt »gross und innig nachzufühlen, aus-zuffihlen und lebendig darzustellen.»

Carstens rycktes bort af bröstlidande år 1798 vid 44 års ålder och jordades vid Cestius' pyramid. Han led och dog i full förtröstan på, att hans idéer

skulle öfverlefva honom, att den grekiska konsten skulle »evigt bli det första och främsta mönster» för konstnärlig bildning. Hans principer försvarades af de anhängare, han vunnit, med en värme och tro, som måste väcka aktning och medkänsla. Det gälde ytterst »att hålla förgångna tiders värden lefvande och göra dem användbara för samtiden». Intet stort och skönt, sade Schinkel, kan gå under, det fortlefver evigt till kommande släktens förädlande. Återvändandet till de klassiska idealen skulle leda till sanning och till självständighet.

Carstens' sätt att gifva sinnlig form åt sina tankar var följdriktigt nog, men hans inflytande förde ovilkorligen till ensidighet. Hans fantasi rörde sig i en skuggornas värld och tog intet intryck af lifvet. Hans konst hvilade på föregående tiders konst — hans väg gick från Guilio Romano genom Rafael och Michelangelo till antikens figurstil — men föga på naturstudier. Hans underbygnad var klen. I sin ungdom i Köbenhavn såg han på antikerna — det vill säga på gipsafgjutningar efter dem — inplantade i sitt minne deras former och linier, lärde sig förstå deras karaktär, men tecknade föga efter dem. Han lärde sig aldrig att teckna väl. Han var rädd, att hans känsla skulle kallna under det handtverksmessiga naturefterbildandet — en fruktan, som gick igen hos hans efterföljare och som kom mycket ondt åstad. Det tekniska i konsten blef ansedt som en bisak utan synnerlig betydelse, naturstudiet ansågs farligt därför att det kunde skymma idéen, störa den karaktär, man sökte, den ädla konturen, liniernas rytm. Carstens förargades öfver, alt man på akademien i Rom studerade efter lefvande modell, omvexlande med antikstudiet och med kopierande af gamla mästare. Resultatet ansåg han bli en stillös sammanblandning af antik och natur. Han berättade själf, att då han som elev kom in i modellskolan i Köbenhavn, fann han modellen så ofullkomligt skapad, jämförd med de antika statyerna, att han »skulle kunnat lära sig att teckna en bättre figur, om han uteslutande hölle sig till dem». Detta uttryck ger hans utgångspunkt, den ledande grundsatsen i hans konstnärsskap. Det han och hans efterföljare sökte, var aldrig det personligt och lefvande karaktäristiska — tvärtom undvek man just detta. Man ville något högre än det individuella lifvet. Genom alt konstnären lefver sig in i antikens formvärld — sade Fernow, Carstens' förtrogne och biograf — skall konstverket höja sig till fullkomlig hellenism, det skall bli allmänt mänskligt, skall ej bära spår af att vara tillkommet i ett visst land eller i en viss tid, man bör ej ens däri spåra några drag af den personlighet, som är dess upphofsman. Personlig konst har alltid ledt till konstens förfall — exempel: Michelangelo.

Det förnekande af det individuella lifvet, uttryckt i konsten, det förstånds-kalla, temperamentslösa, som de filosofiskt anlagda bland riktningens målsmän fordrade af konsten, detta allt går stick i staf mot hvad vår tid begär af dem. För oss synes det självklart, att elt abstrakt idealhufvud — vore det än aldrig så fullkomligt — ej kan intressera så som en lefvande och individucl framställning af en lefvande individ. Klassicismens konstnärliga resultat, sådana vi se dem i museerna, utgöra bevis nog. Ty låt oss medgifva, att det

är endast undantagsvis vi inför dessa bilder kunna elda upp våra känslor och tvinga oss till okonstladt intresse. Och detta naturligtvis ej därför att riktningen gått öfver, ty många gamla konstverk äro i denna dag fullt ut så friska som i den stund, deras mästare lade ner sin mejsel eller pensel efter den sista retusclien, på dem biter ej åldern och deras lifslängd är många gånger större än människans, utan därför att riktningen är född af förstånd och beräkning, är uppammad med flaska, så att säga, har ej sugit den sunda modersmjölken ur folkens eget skönhetsbehof. Den har blifvit påtvingad tiden och folken af en krets lärde, som sökte en konst, lämpad efter deras egna önskningsmål, af personer, för hvilka latin och grekiska voro de andliga modersmålen, noblare språk än de som talades i hvars och ens hemland. Den saknar »le sens de la vie».

Det är ej att undra på, att denna konst blef steril — så mycket mera i de fall, -då den underskattade det konstnärliga uttrycket och lade hufvudvikten på tanken, på meningen med det bela. »Lär er tänka, så lära ni er också bilda!» Det är inte fråga om, att ej de tyske lärde, som behandlade konsten som vetenskap och gjorde konstnärerna virriga i hufvudet, åstadkommit stor skada, och det är orätt att låta Carstens umgälla, hvad hans samtida och efterföljare dragit ut ur hans yttranden. Ty för honom var fantasien onekligen förmer än logiken, om också idéen var förmer än utförandet och harmonien dem emellan ibland visat sig vara svår att nå. Det är just därför han blifvit kallad dilettant — »konstnär är endast den, som både har idéer och har förmåga att utföra dem».

Carstens' konst var kompositionens, konturernas konst. Han saknade ej sinne för färgens verkan, men han saknade studium och erfarenhet äfven på detta område, han såg aldrig världen med en målares ögon, hans idéer stannade i blyertsskizzens form. Fernow yttrade fyndigt och vackert, att hos Carstens tanke och komposition voro uttryck för hans inre rikedom, utförandet däremot gaf en bild af hans yttre armod och begränsning.

Uppställer man — som det blifvit gjordt — Carstens och David som den tyska och den franska novantikens grundpelare, så är det lätt att inse, hur olika de båda ledarnes inflytande skulle te sig. Den franske klassicisten lämnade aldrig ur sikte den enkla sanning, att det är genom sina uttrycksmedel konstnären talar och att han därför aldrig kan lära sig bra nog att beherska sin konsts teknik. David lärde sina elever en säker och stram, stor och manerfri teckning och en fast modellering, lärde dem förstå och afbilda människans kropp i hvila och i rörelse — på samma gång som det antika idealet hölls framför deras ögon. Davids romare kunde bli abstrakta och stereotypa tableau-vivantfigurer,

och för eftervärlden ha de knappast annat än det historiska intresset, utgöra en på sitt sätt vältalig illustration till hvad man på en viss tidpunkt och i ett visst land begärde af konsten. Men i sin stränga hållning och formgifning ha de likväl en manlig styrka, som saknas hos Carstens, låt vara att denne å sin sida egde en uppfinnings- och kombinationsförmåga af belt annan liffull art än David. Sitt konstnärsskaps bästa

sida visade denne i de arbeten, där han ställdes öga mot öga med verkligheten, främst i sina porträtt, i hvilka han präktigt förnekade hela sitt eget klassiska system.

De bland novantikens anhängare, som blefvo konstnärer af betydenhet, blefvo det tack vare personliga egenskaper, de läto sig ej helt bindas af formerna, eller de använde dem efter eget syfte. Den som förde riktningen till dess höjdpunkt, Thorvaldsen, hörde alls ej till det slags konstnärer, som på tänkandets väg lära sig att konstnärligt skapa. Thorvaldsen var minst af allt metafysiker, han var en konstnär, som visligen aktade sig för att bry sitt hufvud med filosofiska böcker. Men han hade den turen, att den stil, som när han kom till Rom var den erkändt goda, var som enkom uppfunnen för honom. De antika konstverken — hade Fernow yttrat — skola ej blott efterbildas, utan konstnären skall med sinne och själ och känsla så sätta sig in i de gamles föreställningssätt, så arbeta sig in i deras stil, att den blir hans andra natur, att han ej kan tänka sig sina idéer utförda i en annan form.

Just denna fordran på konstnären fylde den teoretiskt olärde Thorvaldsen. Hans konst blef det mest exakta uttryck för nyklassicismens sträfvan.

3.

Med det nya århundradet öfvergick den franska republiken i kejsardömet. Klassicismen inom konst och smak tog ännu fastare former än dittills, företrädesvis i arkitektur, rumdekoration, möbler, smycken. Louis seize-stilen hade anvisat vägen men hade med från rococon ärfd smak lämpat de antika motiven efter tidens behof och aktat sig för att slafviskt böja sig under deras former. Republiken var mindre nogräknad och mindre finsmakande, den tog de antika formerna sådana de voro, utan att bearbeta dem stort för moderna ändamål. Empirestilen — tung och förnäm, kraftig ocli massiv, stram och fantasilös — satte sin egen karaktär på den miljö, den skapade åt sig. Marmor och guld, brons och järn, stränga former, antika reliefer i färg på spegelramen, faskesknippor, lagerkransar, segergudinnor på kandelabrar, soffor och sängar. Pendylen på spiselkanten blef ett rundtempel eller ett romerskt altare, sybordet fick en trefots form, ljusstaken blef en liten segerkolonn, bordet stöddes af en gyllene grip eller örn, stolens ryggstöd var en lyra och armstöden uppburos af svarta sfinxers utslagna vingar. En miljö, lämpad för kejsarhofvet under den tid, då den nye Cesar fylde Europa med kanondunder och segerfanfarer.

Att kejsardömet bygde i romarstilen är följdriktigt nog — icke behöfver man söka anledningen därtill i Napoleons obenägenhet för den ena eller andra

VIQNON: MADELEINEKYRKAN. Paria.

nationella stilen. Hvilka former kunde lämpa sig bättre för det ärorika Napoleonska väldet än det romerska världsrikets? För öfrigt var ju klassicismen herskande långt innan kejsardömet föddes.

Under republiken var arkitekturen, om också ej obeslutsam, likväl osäker och yttrar sig mera i förslag än i fullbordande. Roms Panteon och Cara-callas termer, liksom ock italienska palatstyper, gå igen i både mausoléer, hotell, landthus och saluhallar. I privatarkitekturen kunde en och annan byggkonstnär ännu hålla sig till den föregående öfvergångsstilen — Trianon-stilen — men var det fråga om monumentalbvgnader, så fordrade tiden den ideella formen. Den gamla nationella franska bygnadskonsten ansågs nu vara af föga värde, gotiken var barbarisk och förklarades »ej höra till konsten». Under hela detta skede använde man de gamla kyrkorna — däribland så oskattbara mästerstycken af arkitektur som Sainte-Chapelle — till klubbar, magasiner, verkstäder. Under republiken framlades ett förslag att draga en gata igenom domkyrkan i St. Denis och inrätta bodar i dess småkapell. Då fransmännen voro herrar i Rhenprovinsen, använde de den ofullbordade Kölnerdömen till magasin.

Kejsardömets representativa arkitekter, Percier och Fontaine, som mera än några andra utbildade empirestilen, voro likväl långt ifrån blinda för den nationelt franska arkitekturen, och lika litet voro de ensidiga antikhärmare. Percier var

nog den finaste konstnären af dem, nien Fontaine blef Napoleons >premier architect», liksom David var hans »premier peintre».

Napoleon, liksom den republik, han utgått ur, ville att konsterna skulle tjäna staten, och liksom Ludvig XIV och andra världsmedelpunkter fordrade han, att de skulle förhärliga herskaren. Han smyckade sitt Paris med triumfbågar, segerkolonner, tempel åt äran och arméen. Han bestälde bataljtaflor och

TRIUMFBÅGEN PÅ PLACE DE L'ETOILE. P«ris.

statyer, var frikostig mot de konstnärer, han begagnade sig af, och utmärkte dem på alla sätt, ban fann lämpliga mot detta slags folk. Genom oafbrutna arbeten på ombygnad, inredning och möblering af palatsen i Paris ocli slotten ute på landsbygden höll ban konstindustrien vid lif. Han gjorde Paris till en konststad, sådan den aldrig förut varit. Han samlade där allt hvad han kunde slå under sig af konstverk från besegrade länder. Han förde dit de mest ryktbara antiker från Italien — Laokoon, Apollo di Belvedere, Venus Medici och andra, och renässansmålningar sådana som Rafaels Transfiguratio och Tizians Kristus. Han forslade dit de antika bronshästarne från Venedigs San Marco ocli Schadows Viktoria från Brandenburgerthor. »Rom är ej längre i Rom utan i Paris», hette det. Tack vare herskarens nådiga omsorg — sade hofsmickret — uppblomstrade konsterna i hans lyckliga land.

Hans regeringstid blef likväl ej långvarig. Det var kanske i förkänsla uf att lian måste skynda sig, om han ville se sina nya monument smycka Paris, som han påskyndade arkitekternas arbete, så att de långt ifrån alltid hunno genomstudera uppgifterna med önskvärd grundlighet. Af arkitekturverken från kejsardömet blefvo för öfrigt ytterst få fullbordade helt och hållet i enlighet med deras upphofsmäns afsikt. Nya män refvo ner, gjorde om eller lade till. Lyckligtvis voro äfven de i regel män med smak och grundliga studier, män som ej bortfuskade det de fingo under sina händer.

Percier och Fontaine utarbetade gemensamt Tuileriernas flygel utmed Kue de Kivoli. triumfbågen på Place du Carrousel m. m. Triumfbågen på Place de 1'Etoile af Kavmond. Olialgrin ni. 11. — fullbordad först 1836 — Vendömekolonnen af Lepère och Gondouin, börs-bygnaden, som påbörjades 1808 af Brogniart och fullbordades 1827 af La barre, höra till skedets representativa verk. Att romerska triumfbågar, kolonner och tempel utgjorde förebilderna

behöfver ej påpekas — Constantinbågen. Markus Aurelius' kolonn, Vespasiani tempel på Korum.

En stolt och stor monumental karakt&r ha i regeln dessa bygnadsverk, och de stäldes äfven oftast — med undantag för Arc de Carrousel likväl — på lämplig plats, så att deras storhet och deras former kommo till sin rätt. T. ex. allt, som grupperades omkring den då ännu ej planerade Place dc la Concorde: 1 norr mellan Gabriels båda, ej långt därförut fullbordade kolonnprydda bygnader, Madeleinekyrkan och som dess motsvarighet söder om Seine Lagstiftande kårens palats (fasaden af Poyet) samt som en imponerande slutpunkt i perspektivet uppåt Champs Elvsées den väldiga triumfbågen på Place de 1'Etoile, beherskande hela denna del af staden.

Madeleine, som börjat uppföras redan 1764, men som gjordes om af Vignon, var af Napoleon ämnad till ett jättemonument öfver den stora arméns segrar. Med denna uppgift för ögonen gaf Vignon bygnaden formen af ett romerskt tempel och omgaf det med ståtliga korintiska kolonnader. Efter 1813 — stommen var då färdig — återfick bygnaden sin allra första bestämmelse och skulle nu inredas till en kyrka. Vignon lyckades så godt som det gärna var möjligt med den vanskliga uppgiften att sammansmälta dess yttre och inre med bygnaden» nya ändamål. Äfven det inre med dess flackkupoler med stöd af kolonner visar romersk hållning. Att Caracalla» termer gifvit idén till interiören, är knappast ett faktum att omtala i hånande ord.

Den ideela klassiska stilen blef snart sagdt i alla länder den herskande. Den följde de segrande fransmännen, hvar de drogo fram, och den trängde vida längre än de franska vapnen. Den odlades i England, där sedan 1700-

POYET: LAGSTIFTANDE KÄRENS PALATS. P«ri».

talets midt William Kent och hans söner utbildat de enkla, raka liniernas och de stränga och sträfva formernas

arkitektur. John Soanes bygde Englands bank, Smirke British museum. Den gick till Belgien, till Tyskland, den förirrade sig till Ryssland och var redan erkänd och använd i Skandinavien, och den seglade öfver hafvet till Amerika, där bland annat Kapitolium i Washington bygdes i grekisk stil med en renässanskupol. Äfven empiren i inredning, i möbler, prydnadsting, husgeråd upptogs af kejsarens fiender lika väl som af hans anhängare.

Den franska skulpturen under republiken och kejsardömet är ej af större betydenhet. Klassicismen — fastän till sitt väsen mera en skulpturens än en målningens konst — har bland de franska skulptörerna ingen David att framvisa, om ock själsfränder till honom. Inom skulpturen liksom inom måleriet blir det det nästföljande skedet, som medför ett uppåtgående.

Under hela senare hälften af 1700-talet har förmedlingen mellan rococo och nyantik gjort sig gällande — ofta med mycken smak, stilkänsla och lif-fullhet. Skulptörer som Pigalle, Houdon, Pajou, Clodion, Roland ha representerat olika strömningar och lynnen under öfvergångstiden. Vid sekelskiftet företrädes den antika stränga idealstilen i främsta rummet af Lemot och den mera till det behagfulla sträfvande klassiciteten af Chaudet. Lemot utförde den nya Henrik IV-statyn på Pont Neuf, medan Ludvig XIV:s ryttarstaty på Place des victoires modellerades — i romersk imperatorskostym — af Bosio (född 1769, död 1845), en af kejsardömets mest framskjutne bildhuggare. Med mycken savoir faire och ledd af ett säkert modellstudium rör sig Bosio inom olika områden, det antika och det moderna. Som familjen Bonapartes flitigt anlitade porträttör visade han mycken förmåga att gifva kejsaren och hans systrar en hållning, som stämde öfverens med den antika dräkten. Ty för en heroisk och monumental framställning var det klassiska draperiet den enda lämpliga dräkt, en hjälte i byxor och stöfiar var ingen rätt heros och -dugde ej i den sublima stilen. Däremot medgaf denna mycket väl, att han fick uppträda alldeles oklädd. Af Napoleons generaler förekomma som statyer Hoche, Desaix, Leclerc — kanske ännu flera — i klassisk nakenhet, och kejsaren själf blef af Canova förevigad utan andra kläder än ett lätt draperi kastadt öfver venstra armen.

Den romerska cesardräkten, som Napoleon bär på flera monument, passar honom dock minst så bra som den klassiska rustningen passat den perukklädde Ludvig XIV och vida bättre än forngermanska barbarkläder anstodo Blücher, såsom Gottfrid Schadow framstält honom.

Ganska stort inflytande på de franska skulptörerna hade Canovas behagfulla konst. Någon utveckling beteckna dock knappast dennes franska efterföljare. Canovas läckra formbehandling lockade de lättledde till att öfver-drifva den abstrakta skönheten enligt reglerna. En fadd och tom typ uppkom,

konstlad och frånstötande af idel skönhet. Med rätt ha franska forskare (André Michel m. fi.) stämplat klassicismen i århundradets början som det mest kyliga och förkonstlade och som det minst nationella skulpturskede, landet någonsin ägt. Mera lif och karaktär var det verkligen i dén franska rococons skulptur och blef det i den franska romantikens.

4.

Davids och hans lärjungars och medtäflares konst föres med det nya århundradet in i nya strömfåror. Det blir ett egendomligt omslag från det klassiskt heroiska, från idealtyper och förherligad republikansk dygd till batalj-och ceremonimåleri med uniformer i stället för nakna atletkroppar, generaler i stället för romare och spartaner — och dessemellan paradporträtt af kungar och marskalkar och af cesarhofvets stjärnor. Davids idealskola fördes temligen våldsamt in i realiteten, och det var uppenbart, att den klassiska apparaten, den stränga stilen och hela det gamla systemet ej passade ihop med de nya uppgifterna.

Republikanaren från konventet blir kejsarens »förste målare» — det är Davids officiella titel. David såg upp till Napoleon allt ifrån första gången, denne gjorde hans atelier i Louvre äran af ett besök. Den republikanske förste konsulns stränga romarprofil och den gloria som omgaf honom utöfvade ögonblickligen sitt inflytande på den ej synnerligen självständige man, som förut ej kunnat motstå ens den vederstygglige Marat och den snobbige Robespierre. David är långt ifrån den ende af skräckväldets män, som utbyter den frygiska mössan mot hofuniformen och får syndernas förlåtelse för sitt föregående under den upprörda Vidén, då det nog kunnat vara svårt ibland att skilja svart från hvitt och martyr från bödel.

Han börjar sin nya bana med att på beställning måla Bonapart till häst under öfvergången af Sankt Bernhard — härföraren framställd i stormen på Alpernas höjd, sittande lugn på sin eldiga springare och pekande framåt. Han får nya

uppgifter att lösa, ställes inför den handgripliga verkligheten, blir intresserad af den, till och med koloristiskt intresserad af de moderna dräkterna, som han finner lämna flere resurser för konsten än han förut tänkt sig. Han visar sin förmåga på nya områden; »Le sacre», kejsar-kröningen, som upptager honom i flere år — den blir färdig 1807 — blir äfven i koloristiskt hänseende ett af skedets betydande konstverk. Kejsaren hade noggrant bestämt hvad som skulle framställas, målningen skulle återgifva det ögonblick, då han — själf krönt med den gyllene lagerkransen, som for honom ersatte kejsarkronan — höjer kejsarinnans krona för att sätta den Nordemoan, Konsthistoria. 7.

på den framför honom knäböjande Josefmes hufvud, medan påfven, som förrättat ceremonien, sitter bakom hufvudpersonerna, skäligen öfverflödig, en dekoration och ingenting annat.

År 1810 följde »Distribution des aigles», den stora framställningen af kejsaren, då han utdelar fälttecken åt sina regementen — en tafla, som nu i »salle du Sacre» i Versailles bildar motstycket till kröningsbilden, medan rummets midt upptages af Vincent Velas marmorbild af den döende Napoleon, kraftlös stirrande in i det okända.

Redan under republiken — sedan de braskande dogmernas tid väl var öfver — hördes ofta rop på fantasi och på verklighetssanning i konsten. Vid sidan af Davids inflytande gjorde sig de rivaliserande skolorna gällande, främst Vincents och Regnaults. De olika uppslagen under kejsardömet visa, att konsten ej häller då var så fast bunden af Davids »system», som det blifvit antaget. Om blind underkastelse under vissa doktriner var det aldrig fråga, Davids bästa lärjungar kunde i viktiga punkter bli otrogna mot hans program och togo intryck från håll, som han ej kunde gilla, särskildt från de nederländska mästarne, hvilka, sedan Louvres museum blifvit ordnadt och öppnadt 1793, lättare än förr voro tillgängliga för studium.

Både inom och utom Davids atelier hade talanger växt upp, som täflade med den gamle diktatorn. Inom den stora stilen var Girodet vid århundradets böljan lejonet för dagen. Inom porträttfacket blef Gérard den mest berömde och Guérin sades ha infört själ i måleriet. Äfven Proudhon, soin lika litet som den sistnämde hörde till Davids krets, vann officielt erkännande. Och som den främste bataljmålaren vann Gros rykte.

Målarne träffas nu installerade i utdömda kyrkor och kloster, dir det fans utrymme nog. David målade sin kröningstafla i den gamla Clunykyrkan, och kapucinerklostret vid nuvarande rue de la Paix var en hel artistkasern. Girodet målade där sin syndaflod och Åtala, den unge Ingres hade sin cell där, innan han flyttade till Rom, Granet målade klosterinteriörer, men Gros målade soldater och hästar, och i hans atelier var garnisonslif, sabelskrammel, ett ständigt kommande och gående.

En förändring i smaken började bli tydlig. År 1810 föranstaltade kejsaren en täflan, där endast de förnämsta konstverk, som under tio år sett dagen, skulle få deltaga. Institutet skulle döma mellan konstverken, och hvart tionde år skulle en dylik täflan anordnas. Bland målningarna voro 11 med klassiska eller heroiska ämnen och 11, >som framstälda ett för nationalkaraktären ärofullt åmne>. I den sistnämnda gruppen kunde ej ens de mot David afvoga akademisterna frånkånna honom priset för krönings taflan — men bland de heroiska verken blef Girodets syndaflodsscen fastslaget- som det märkligaste, ett domslut, som måste såra David, som utstälde Sabinskorna — och skulle man få välja, så nog föredroge man detta sistnämda verk. Girodets tafla berömdes som mera modern i hållningen, mindre sedd med antikens ögon. Så hade åsikterna vexlat, att det ej längre ansågs som en förtjänst att hålla sig till antikens former. I heroisk skulptur erhöll Chaudet priset för Napoleonsstatyn för Ven-dömekolonnen, i nationell Lemot för sin fronton öfver Louvres kolonnad, i arkitektur Percier och Fontaine för Carrouselplatscns triumfbåge.

Täflingen blef för öfrigt utan all betydelse och prisen blefvo ej ens utbetalade.

David intog ej längre hedersplatsen öfver sina yrkesbröder. Tiden började gå ifrån honom. Han återupptog sina heroiska romarämnen, fullbordade »Leonidas vid Termopyle», som han arbetat på redan vid det nya seklets

50DAVID: NAPOLEONS OCH JOSERNES KRÖNING. Mätpartiet. Oljemålning i Versailles.NITTONDE ÅRHUNDRADETS KONST.

DAVID: MADAME RECAMIER. Oljemålning (Louvre, Paria).

inbrott — Napoleon hade då frågat, hvarför han valde att måla de öfver-vunne, då det fans segrare att måla, och David

hade öfvergått till att måla segraren.

Efter Napoleons fall gick David i landsflykt till Bruxelles, motstod preussiske konungens anbud att flytta till Berlin, blef en inflytelserik man i sitt nya hemland och afled där 1825. På gamla dagar återvände han till sin första ungdomskärlek, till de klassiska ämnena — egendomligt ar att konstatera, hur han med ämnena ock återgick till sin gamla stil (»Mars afväpnad af Amor och gracerna», »Amor och Psyke»).

Eftervärlden ser med kylig aktning hans klassiska kompositioner, och om det gäller att utvälja de verk, i hvilka han ännu lefver, då går man ej till dessa utan till de målningar, där målaren haft den lefvande verkligheten framför ögonen och där han glömt sina teorier, sitt abstrakta idealitetssökande. Inför hans porträtt blottar eftervärlden sitt hufvud, som Napoleon gjorde inför kröningstaflan. David, liksom så många andra konstnärer både förr och senare, har i porträtten visat, att i konsten individen betyder mera än riktningen, då individen är en man för sig. De målningar af David, som bevarat ett annat intresse än de historiska dokumentens, äro de, där han är minst klassiker och systematiker, där han gått naturen in på lifvet utan att tänka hvarken på antik skulptur eller på skönhetsregler.

Som pofträttör förblir han under hela sin långa verksamhetstid individualist och realist. Jämför man exempelvis bilden af doktor Leroy (1783) med den af chevalier Lenoir (1817), så finner man samma förmåga att osökt fånga det personliga, just det som mästaren med afsikt undvek i sina klassiska arbeten. Målningar sådana som porträtten af påfven, af Michel Gérard med sina barn eller af madame Pécoul utmärka sig för det intima i framställningen, det individuela och själfulla, för frånvaron af allt uppställdt och konventionelt. På en gång ett tidsdokument och en vacker målning är porträttet af madame Récamier, halfliggande på sin antika soffa. Hos porträttmålaren David hade hans samtid allt skäl att gå i lära.

5.

De af Davids samtida, som stodo utom hans skola, bildade ingen bestämd grupp, som hölls samman af öfverensstämmande åsikter, och gjorde sig därför ej gällande som en motvikt af betydelse. Bland de öfriga ateliercheferna var Regnault den främste konstnären. Men bland skedets målare intogs hedersplatsen af Pierre-Paul Proudhon (f. 1758, d. 1823). Man kan ej kalla honom Davids rival, ty han lefde aldrig i en så framskjuten ställning som denne och utöfvade aldrig något ledarskap inom konsten. Men representativ för sin tid var han lika väl som David, fastän på ett helt annat sätt. Hans konst utgör en behagfull motsättning till den andres marmorkyla. Antikens formvärld spelar för honom ingen betydande roll, han har studerat den, men med större hänförelse har han studerat Lionardo da Vincis och Correggios färg. Han lefver i sin egen fantasivärld, och den är befolkad af väsen, som lia föga gemensamt med hans samtids stoltserande romare. Han bildar öfvergången mellan rococo och romantik, han var gracernas sista älskare, och det var endast tidsandan, som förledde också honom till att välja ett och annat i ämne och stil klassiskt motiv. »Behaget, småleendet, ömheten» var hans område — då han blef uppskattad och eftersökt, blefvo hans idealiserade och poetiserade kvinnobilder kallade »portraites d'âme». David kallade honom »vår tids Boucher och Vatteau» och sade till sina lärjungar: »Vi få låta honom hållas, han kan ej göra något ondt nu, i det läge skolan innehar. Han bedrager sig själf, men det är ej allom gifvet att bedraga sig så som han — han har en afgjord talang.»

Hans konstnärslynne är ett helt annat än klassicisternas. Han älskar månsken och mörka skuggor lika mycket som Girodet, men han har en helt annan känsla för färgen än denne. Den franske Correggio hvarken tecknar

PROUDHON: RATT-FÄRDIGHETEN OCH HÄMDEN FÖRFÖLJA FÖRBRYTAREN. Oljemålning (Pari», Louvre).

eller målar efter recept eller efter formler, det ideala systemet gäller ej för honom, han inför färg i sin tids asketiska måleri.

Han har för öfrigt sitt eget sätt att måla, han anlägger taflan i grått och låter under utarbetandet färgerna allt mera spela in i tonskalan. Tyvärr experimenterade han oförsiktigt med fernissor och använde mycket bituine, palettens farligaste färg — följden häraf blef, att särskildt hans målningar af senare dato mörknat betydligt och förlorat sitt koloristiska behag.

Hans motivkrets rör sig kring kvinnan och barnet, lekande amoriner, Oskulden, Zefyr, Psyke och Amor, Adonis och Venus. En lätt och drömmande poetisk fantasi tar sig i hans kompositioner form i behagfulla linier, som låta åskådaren minnas rococons grace, förenad med något af antika kaméers linieskönhet. Mellan Vatteau och Proudhon ligger ett århundrade, i Proudhons konst ser tiden med vemod tillbaka på en skönhet, som ej längre passar för de människor, som då lefva — och denna skönhet blir i hans hand full af själ, liksom den är full af ömhet och känsla och uttryckt på ett alltigenom personligt sätt.

Det var med sin stora tafla »Rättfärdigheten och Hämden förfölja förbrytaren», han slog igenom år 1808. Motivet — i våra dagar behandladt af

PROUDHON: KEJSARINNAN JOSEFINE. Oljamålning (Parit, Louvre).

Böcklin och Stuck — får hos Proudhon en rent romantisk tolkning. Det bleka månljuset öfver klyftorna och öfver den dödades hvita kropp, brottslingens mörka gestalt med dess nervöst energiska kontur, de båda bakom honom sväfvande hämdgudinnornas stora lugna linier — det är ej den ideala

stilen i davidsk mening, men det är energiskt i känslan och kraftfullt i uttrycket. Mild och luftig är däremot skildringen af Psyke, som sofvande bäres genom luften af sefyrerna, en grupp som i ställning och i rörelser har rått mycken Thorvaldsensk linieskönhet och jämvikt.

Erkännande och framgång följde nu Proudhon, som dittills lefvat bekymmersamt nog och, hvad värst var, i nedtryckande familjeförhållanden. Ett tidigt ingånget äktenskap hade förgiftat hans bästa år. För att kunna lefva hade han illustrerat, tecknat adresskort, taflor till konfektsaskar och allt slags småkrafs. Nu blef han en af kejsarhofvets målare. Det känslofulla porträttet af kejsarinnan Josefine, sittande i parken vid Malmaison i en drömmande ställning, som lät hennes mjuka skönhet komma till sin rätt, tillhör denna tid, så ock flere målningar i Louvre, bland dem den stilvackra »Bonapartes triumf». Hans smak blef tagen i anspråk för rumdekorationer, han gjorde ritning till konungens af Rom vagga och till Marie Louises toalett. Han blef äfven den nya kejsarinnans lärare i teckning. Den höga lärjungen, som ej var synnerligen intresserad hvarken för konst eller för något annat, koin till sin lektion gäspande. »Herr Proudhon, jag är så sömnig.» »Sof då, madame!» Så somnade eleven utan ansträngning, och läraren satte sig i ett fönster att drömma eller skizzera.

Till hans hem hade, då han ändtligen blef sin hustru kvitt, den ej sköna men älskvärda Constance Mayer fört sol och lugn. Hon blef en moder för hans barn. Hon var också hans elev. De arbetade tillsammans. Hon uppgick i hans idéer, i hans målningssätt, det hände att hon målade på hans taflor. Åren gingo, barnen växte upp, och då kommo skrupler öfver den skefva ställning hon intog i familjen, hon var ej längre ung och där fanns nu inga små att stödja och hjälpa. Efter att en dag år 1820 ha gifvit sin vän en ring till minne dödade hon sig med en rakknif. Den efterlefvande blef ensam. Han slöt sig inne på sin atelier, fullbordade hennes tafla »Den olyckliga familjen», en bild som möttes med sympati af alla ömma sinnen, målade Madonnas himmelsfärd och kvinnorna sörjande vid Kristi kors. Han var alls ej bruten som konstnär, men något mål att lefva för hade han ej mera, han var likgiltig för sitt rykte, ocli när efter två år döden kom, var det som en befriare. Proudhon fick dela Constances graf på Père Lachaise, som under de båda sista åren utgjort hans ensamma vandringars enda mål.

6.

Lättare än Proudhon hade »les quatre G.» haft att vinna ära och rykte. Guérin, Girodet, Gérard och Gros voro, innan Proudhon år 1808 bröt igenom, ansedda som landets främste konstnärer vid sidan af David.

Pierre Guérin (1774—1833) — upphofsmannen till »Markus Sextus» — var den ende af de fyra G., som ej var Davids lärjunge, men han närmade sig ovilkorligen till deras uppfattning, och David hade nog ej så orätt i sitt yttrande, att Guérin »lyssnat vid dörren», då han gaf lektioner i sin skola. Guérin blef själf sedan en ansedd skolchef och direktör för akademien i Rom. Eftervärlden är kall för hans torra konst och likaså för Girodets. Den sistnämde (Girodet-Trioson, 1767—1824) — pristagaren framför David år 1810 — har i sin stora »Scen ur syndafloden» gifvit en stort

anlagd, väl utarbetad men tillkrånglad komposition. Taflan visar en hel familj, som räddat sig på en brant klippa och som i nästa ögonblick kommer att störta ner i floden. Alla hänga sig fast vid familjefadern, och han hakar sig fast i en trädgren, som just håller på att brista. Det hela verkar betydligt sökt i anordningen, och fult är det i färgen med de svarta skuggorna. »Åtalas begrafning» — motivet ur Chateaubriands dikt — är ett af tidens olika försök att förmedla klassisk formgifning med koloristisk hållning.

Girodet var en människa, full af motsägelser, »flera individer inom en och samma kropp». En god och rättsinnig man likväl. Bortskämd af sin tidiga framgång, blef han rädd och tveksam, tog ej råd af någon, tålde inga invändningar, stängde sig inne med sina idéer, gjorde sig ett ofantligt hufvudbry med studier och årslånga förberedelser till taflor, som ej alltid blefvo utförda. »Han år», sade David i sin skola, »som en kvinna, som ständigt är i födslovånda, likväl utan att föda». Och mästaren tillade: »Jag älskar sannerligen måleriet, men om jag inte kunde åstadkomma något, annat än för det priset, så skulle jag ge det katten.»

Han var aldrig lycklig. Hans stora förmögenhet orsakade honom processer och obehag. Han köpte konstsaker och fylde sitt hus med dem men inredde aldrig huset. Han var nyckfull och oåtkomlig. Trots alla kantigheter tyckes han ha varit afhållen af sina kamrater, och då han dog efter en operation, sades det att den stora konsten? främste bärare gått bort.

Francois Gérard (f. 1770, d. 1837) blef familjen Bonaparts och tidehvarfvets mest eftersökta porträttör, »konungarnes målare och målarnes konung». Kall och maniererad i sina klassiska kompositioner — den konfektsöta » Amor och Psyke» m. fl. — var han på porträttets område mera än blott en smidig och elegant modekonstnär. Men det gäller om hans porträtt liksom om andras, att de, där målaren varit minst bunden, ha mest att säga. Redan 1795 visade Gérard så ypperliga bilder som den af hans välgörare, målaren Isabey och dennes dotter, och porträttet af fröken Bronguiart. Hans senare officiella porträtt stå sig slätt vid sidan af denna osökta och rättframma bild af den unga robusta flickan med sin lugna blick och sin säkra hållning med de bara armarna lagda öfver hvarandra — teckningen lika fast och kraftig som karaktäristiken rättfram och skarp. Han målade sedan en hel rad af konungar, prinsar, marskalkar i uniform, och han målade drottningar och prinsessor, som sitta i massiva empirestolar med de bara armarna sysslolöst i knäet och kroppen behagfullt vriden och böjd under den lätta, mjuka dräkten. Det är

alltid tidskaraktär i anordningen, liksom dambilderna ha en alldeles särskild slags grace. När man jämför Gérards porträtt af mad. Récamier (1805) med Davids kort förut målade, så kan man ej förneka, att det är mera af konstnärlig karaktär i den senares — i den karga anordningen, det tomma rummet, den antika soffan, som ej är en hviloplats för veklingar, så hårdt stoppad förefaller den, den unga kvinnan i sin enkla ställning och enkla dräkt, en allvarlig medborgarinna, som utgör det enda prydnadsföremålet i sitt spartanskt tomma rum. Men nog är det mera målarens personliga karaktär än modellens, som bestämt taflans anda. Gérards mad. Récamier är alls ej romarinna och föga stram och mera veklig och urringad än Davids. Hon sjunker ner i den mjuka soffan, behagfullt och ej utan tanke på att man iakttager henne, för öfrigt med en liten rörelse af den lättjefulla högra armen, som ville hon antyda, att där i soffan kunde finnas plats för två. Föga underligt, att den vackra damen föredrog det minst spartanska af de båda porträtten.

Gérard var en angenäm och omtyckt man, elegant och spirituel. Hans salong blef en af medelpunkterna för det intellektuella Paris, eftersökt af alla, som ville räknas dit. Men i grund och botten var han missnöjd med sitt konstnärsskap och tillfredsstäld hvarken af sin inkomst eller af sitt baronskap och sina ordnar.

Det som skulle tillfredsställa honom, hade varit att få göra stora konstverk af betydenhet och ej behöfva utminutera sin förmåga i småportioner, så som det fordrades af »konungarnas målare». Af de historiemålningar, han utförde — »Slaget vid Austerlitz», »Henrik IV:s intåg i Paris», »Karl X:s kröning» — blef dock ingendera det drömda storverket. »Austerlitz» visar en bråkig och konfys komposition, och man behöfver ej minnas Davids krönings-tafla för att finna Gérards genomtråkig och banal. Under restaurationen blef han massporträttör, hans senare alstring visar en afgjord nedgång. Och han är inom sig rädd för det unga släktet, som han misstänker för att vilja afsätta honom från hans värdighet såsom »målarnes konung».

De hade verkligen orsak att vara rädda för ungdomen, dessa konstnärer, som utvecklat sig under den politiska hvälfningen och som sedan fingo sin uppgift fastslagen af Napoleon. De liksom miste fotfästet, då han var borta och

kejsardömet var störtadt. De fingo dela många åldrande konstnärers öde att se sin riktning och sin ståndpunkt utdömda och se sig öfverflyglade af nya omstörtare. De gamla målarne med titlar och ordnar och plats i staten funno sig makade åt sidan och tappade humöret. Deras tid var förbi. Ej ens den fjärde af »de fyra G», den utan all jämförelse mest modernt anlagde af dem och den likaledes störst anlagda, den som i en helt annan grad än de tre öfriga tillhör de konstnärer, som öfverlefva sin tid, gick fri från detta öde.

Gros (Antoine Jean, född 1771) slopade systemet, konventionen, reminiscenserna från antiken. Hans figurer voro ej bildade efter romerska statyer och hans hästar och komposionerna öfver hufvud taget hade ej sina före-

58GROS: NAPOLEON PÅ SLAGFÄLTET VID EYLAU. Olj.milning (Pari», Lou.r.),

bilder i reliefer. Han blef krigets målare, krigets sådant han själf sett det, och han skildrade det heroiskt men på ett annat sätt än föregångarne. Han hade varit en lika läraktig elev af mästaren som de andra, och han hyste under sitt hela lif en stor vördnad för Davids principer, men under sin styrkas tid följde han dem ej, och det var hans lycka. Hans målarsnille visade honom till verklighetsframställning, till rörelse, farg, effekt, men han ville måla som »vår fader David» och hade ondt samvete, när han tänkte på, hvilken affälling från idealet han blifvit.

Han var kolorist som ingen af Davids öfriga elever, han studerade Rubens hällre än antikerna, och förutom Rubens studerade han i Italien de franska soldaterna, krigarlifvet, sådant han såg det under Bonaparts fälttåg i Nord-Italien. Härföraren lät honom åtfölja generalstaben, och efter fälttåget vann Gros sin första seger, då han skildrade Bonapart vid Arcole, det ögonblick då den unge generalen med fanan i handen stormar öfver bryggan i spetsen för sina grenadierer. Det var den första moderna franska krigstaflan.

Gros var just den konstnär, Bonapart behöfde, och han var det helt och hållet af egen böjelse. Napoleon stod för honom liksom för de bådas samtid som dess heros och hans ära var liktydig med Frankrikes. Gros' båda storverk »Bonapart bland de pestsjuka i Jaffa» (1804) och »Napoleon på slagfältet vid Eylau» (1808) tillhöra skedets mest betydande konstverk, och de tillhöra äfven de konstverk, som tillföra konsten nytt blod, innebära nya uppslag.

Den förra taflan framställer den orädde krigaren i egenskap af den öfver lidandet stående hjälten, människovännen, som söker hela såren och inge mod och hopp hos de olyckliga. Den andra skildrar ett stycke af slagfältet med segraren midt ibland de sårade, i förbifarten kastande till dem ett ord af uppmuntran eller tack. Här fins intet af Davids teatraliska iscensättning, och koloriten, grå och tung, sluter sig förträffligt om ämnet — något som också är fallet med den varma, mättade färgen i pesttaflan, som i sin koloristiska hållning är en föregångare till Delacroix' verk.

Följer så »Bonapart vid pyramiderna», en mera sammanträngd komposition — i förgrunden sårade turkar, anropande de framstormandes barmhärtighet, i midtelpartiet segraren på sin hvita häst, pekande på pyramiderna. Det bela fullt af lif och rörelse men onekligen föga originelt — en föregångare till Horace Vernets bataljer.

Gros vann genom dessa verk ej blott Napoleons, militärens och den stora allmänhetens bifall, han inverkade äfven på sina yrkesbröder. Hans exempel och hans framgång föranledde Girodet och Guérin att slå in på liknande ämnen, dem de likväl ej kunde beherska så som han. Och bland de yngre målame studerade särskildt de två, som skulle bli en ny, fruktbringande riktnings skapare — Géricault och Delacroix — Gros' mätningssätt. Jämte Proudhon, men i högre grad än han, banade Gros vägen för den romantiska strömningen.

Man kan ej annat än förargas öfver, att denne konstnär, hvars uppgift i samtiden var så afgjord och så betydande, ej hade hufvud, omdömeskraft

och självkänsla nog och nog fasthet i viljan att våga försvara och fasthålla sin egen ståndpunkt gent emot sin lärares. Han hade samtidigt med sina första Napoleonsbilder målat Sapfo, störtande sig i hafvet i månsken, och ansåg allt fortfarande; att den klassiska fornvärlden innehöll den mest konstnärligt betydande idé- och motivkrets och att allt annat tillhörde eri mera ringa art af konst. David, som gladde sig åt sin lärjunges och medtäflares framgång utan att gilla hans motivval — fastän han själf mottog beställningar på ceremonitaflor af kejsaren — sade till honom: »Eftervärlden fordrar af er goda bilder ur den gamla historien. Hvilken, skall den ropa, var bättre utrustad att måla

Temistokles? Skynda er, min vän, se igenom er Plutark och välj ett ämne, kändt af alla!» Från Davids mun är ock uttrycket: »Gör då ändtligen en riktig historiemålning» — detta sagdt till skaparen af »Dc pestsjuke» och »Eylau»!

Gros förblef ständigt vacklande. Han trodde på David som på Gud fader, kanske mera. Han sökte förgäfves återbörda den landsflyktige David till Frankrike, han öfvertog hans skola och inskärpte' hos sina lärjungar mästarens grundsatser, hvilka han gjorde till sina egna: »Det är inte jag som talar utan David». På äldre dagar anklagade han sig för att ha gifvit ett dåligt exempel på affall från den sanna konsten. En otrolig förblindelse, som visar hur Davids grundsatser kunde tynga och hämma, och som också visar, att Gros ej var tankens man utan färgens, att hans snille ej satt i hufvudet utan uteslutande i öga och hand. Han tycks alls ej ha varit medveten om, hvar hans rätta styrka och hans rätta uppgift låg, han sökte nå just det, som han borde glädja sig åt att ha lyckats fly ifrån. Han ansåg sig så underlägsen Girodet, att han vid dennes graf sade sig bevista den stora konstens jordafärd.

Han gjorde på gamla dagar kompositioner i andras stil och lynne, däribland den stora kupolmålningen i Panteon, återvann för en gång något af sin styrka, då han med dramatiskt lif skildrade Ludvig XVIII:s flykt från Tuilerierna 1815 med dess brådska och villervalla och med den gamle, skrämde konungens fruktlösa försök att visa en värdig hållning. Tiden hade gått ifrån den stränga, ädla stilen, och det hade också Gros gjort, men han ville ej annat än som en förlorad son vända tillbaka dit. Han bedömde strängt det goda, han gjort, och gjorde dåligt det han trodde godt. En dualism sådan som den han visar, bär ingen ostraffadt inom sig. Gros var för äkta konstnär för att den yttre framgången skulle kunna skänka honom tillfredsställelse. Han liksom Gérard, Guérin och Bosio blef baron och en förmögen man — hvilket ej hindrade, att han gick under i modlöshet. Han visste, att de unga hånade hans klassiska taflor, att han hade öfverlefvat sig själf. En junidag 1835 fann man hans lik i Seinen vid Meudon.

Vid sidan af det stora måleriet lefde naturligtvis en konst, som rörde sig inom ett mindre format och uppträdde med mindre anspråk, men som i minst lika hög grad som den officiella konsten var ett barn af sin egen tid och som

GÉRARD. MADAME RÉCAMIER.

Oljemålning (Parts, Louvre).

BOSIO: -LE BAISER Å LA CAPUCINE-. Teckning ur samlingen Le bon genre».

i afgjordt högre grad återspeglade dess lynne, dess seder ocli dess yttre. Små. målare och tecknare fortsatte traditionerna från 1700-talet och från holländarne, Drolling — som för öfrigt äfven kunde måla förträffliga porträtt och som blef en ansedd skolchef — i sina interiörer från borgerliga hem, Granet — 'munken' kallad — som jämte andra lärjungar af David höll till i kapuci-ncrklostret och som hade sin styrka i interiörer och, i motsats mot flertalet af sina samtida, i behandlingen af ljusdunklet, i den rent måleriska effekten — lians 'Stella i fängelset' firade en verklig triumf 1810 — Boilly, som målade bourgeoisien, ej minst dess damer och tidens moder. Det är löjligt att iakttaga klassicismens inverkan på tidens tecknare. J. F. Bosio, revolutionstidens representativa karrikatyrtecknare, ger en Davidsk stil och klassiskt komponerade linier åt sina damer, som leka trädhök och som i pantlekarne kyssa sina kavaljerer med grace, men ban förstår ock — liksom Debticourt — att se och framhålla det groteskt komiska i den antika modekostymen, då den ej bäres af synnerligen sylfidiska damer. Den värld, som roar sig — och de parisare, som öfverlefvat revolutionen, förstodo konsten att taga vara på ögonblickets möjligheter — fick se sin spegelbild i dessa bådas -— och andras — teckningar. Det var dock hufvudsakligen under det nästkommande skedet, den franska teckningen höjde sig till verklig betydenhet — genom konstnärer, sådana som Raffet, Daumier, Gavarni.

7.

I Rom var skulpturen den herskande konstarten. Under hela detta skede ställer den måleriet absolut i skuggan.

Under denna tid, som ser Frankrikes statsförfattning kastas om kull, ser revolutionen dränka det gamla samhället i blod, ser länderna fyllas af krig och ser Napoleon med sitt svärd rita om Europas karta, under denna tid, som ser troner störta samman och folken resa sig och nya tider randas, förblef Rom fristaten för världens intelligens, och antingen det var fejd eller fredsamt på andra sidan Alperna, så lyste solen lika strålande öfver tiberda-len, och fornvärldens minnesmärken predikade med samma upphöjda lugn all storhets förgängelse och det skönas världsmakt.

Visserligen tränger tidens oro någon gång också dit>med revolution och invasion, men stormarna gå öfver, man

resignerar öfver de politiska förhållandena och återgår till studierna och lugnet.

Rom är allt fortfarande idylliskt med sina svala, härliga parker och sina ruiner, ännu halft begrafda i jorden och öfverväxta med frodigaste blomsterprakt och grönska, däri fåglarna sjunga i sommarnatten. Först efter 1811 under fransmännens herravälde började Forum att smått utgräfvas — alla gräfningar väckte både då och långt frain i tiden skarp opposition såsom hotande att förstöra det romantiska och fantasiväckande hos ruinerna. Mänga konstverk, som nu hänga i museerna, hade dä kvar sina gamla platser i kyrkorna. Vatikanska museerna, som började upprättas pä 1700-talet, fingo först under detta skede den omfattning, de nu äga (Museo Chiaramonti inrättades 1805, Braccio nuovo 1817).

Främste mannen bland konstnärerna är ännu Canova. Då Napolen genom fredsslutet i Tolentino 1797 beröfvat de italienska museerna ett hundratal konstverk, bland dem de mest oskattbara antikerna, och fört dem till Paris, så blir det Canova, som med sin Perseus och sin Venus skall gifva ersättning för Apollo di Belvedere och den mediceiska kärleksgudinnan.

Hans konst ger ett typiskt uttryck för tidens och hans landsmäns smak såväl på det täckt behagfullas område som inom den heroiska och kyrkligt monumentala skulpturen. Han är mera en representant för tidsandan än en stark konstnärspersonlighet. Italienare är han i förtjänster och svagheter, lika afgjordt italienare, som hans medtäflare Thorvaldsen är nordbo.

Canova är vid det nva århundradets inbrott redan en 43-års man. Hans utveckling faller inom den tid, då Rafael Mengs var konstens förste i Rom och då rococons traditioner ännu ej voro slagna till döds. Han blef i Italien förmedlaren mellan de båda riktningarna, han slopade den traditionella svulsten i människokroppens modellering liksom i draperierna, han älskade smärta, ungdomliga kroppsformer, och han förstod att återgifva dem med den delikatess och det pikanteri, som tiden ville ha, och därtill med känsligt naturstudium och med stor skicklighet i marmorbehandlingen. Han vet att »endast det behagliga behagar», och han nämner som sitt mål »studiet af den på

antikens grund till skönhet upphöjda naturen»—ett mål, som visserligen kan sökas på mer än ett sätt.

Han gaf sin tids skönhetsideal i Psyke, Venus, Gracerna, i Adonis, Amor, Endymion — i smidiga kroppar af en smeksam fägring i form och linier, ibland i okonstlad skönhetsdyrkan men dess emellan i koketteri och verklig affektation. Om den liggande Psykes rörelse, där hon med sina späda, fina armar lindade om Amors hals drar honom ned till sig, är vacker i liniernas och formens rytm, så är Venus, där hon öfverraskad skyler sig med draperiet

— mycket ofullständigt för öfrigt — afgjordt mera kokett än förebilden i Uffizierna. Den nyssnämda Amor och Psyke-gruppen är minst af allt hel, fast och samlad i sin bygnad, minst af allt ett sådant marmorverk, som man kan rulla utför en bergbrant utan att några utskjutande delar bli afslagna figurerna äro tvärtom lika fristående som Bernini gjorde sin efter den flyende Dafne springande Apollo, men hvem förnekar det behagfulla i rörelsen eller i linierna'/ I harmonisk formskönhet anses Paris (i Münchens Glyptotek) vara det verk, som betecknar konstnärens höjdpunkt, men nog göra hans idealformer ett tråkigt intryck trots skönheten, och nog är det — åtminstone i en nordbos ögon — mera lif i Thorvaldsens Adonis, som står bredvid.

Liksom Canova var kvinnofägringens skulptör, så var han ock kämpa-styrkans. I den med rasande kraft framstälda Herkules, då han slungar Lichas ut i hafvet, — han bär Lichas i foten, så att dennes hufvud hänger nedåt, i nästa ögonblick skall han kasta hans kropp i en båge fram öfver sin egen skuldra — och i de båda knytnäfskämparne i Vatikanen — som äro underlägsna Herkulesgruppen — är det ögonblickliga i rörelsen uttryckt med både kraft och anatomisk kunskap. Det patologiska i uppfattning och framställning gör dock hos dem alla ett obehagligt intryck. Dessa bilder tillhöra 1700-talets sista år.

Canova blef den heroiska manlighetens tolk i sin Perseus, den stoltse-rande, balettaktiga Perseus, som med venster arm-sträcker fram Medusas afhuggna hufvud, medan den högra ännu håller svärdet — bilden, som upp-stäldes på Apollos plats i Belvedere, är med full afsikt inspirerad af denne, liksom Venus i Firenze afsiktligt är en variant af den mediceiska gudinnan, som fransmännen tagit. Denne Perseus var det, soin Thorvaldsens Jason slog ur brädet såsom idealtyp för hjälteskönhet och manlig kraft, och Thorvaldsens Jason sökte Canova sedan öfverträffa i sin Teseus-grupp och i sin Hektor-staty.

En annan heros fick han några år senare att förherliga — Napoleon, som han framstälde dels i en idealbyst, dels i statyn i Brera i Milano, där han

— trots kejsarens tvifvelsmål om det berättigade i synpunkten — lät honom uppträda så naken som en olympier, ett draperi öfver ena armen är den enda klädespersedel, han för med sig, där han skrider fram med spiran i ena handen och jordklotet jämte en liten Viktoria-statyett i den andra. Han framstälde också Napoleons syster, Pauline Borghese, i gestalt af den segrande Venus, halfliggande, med ett draperi om underkroppen men med öfverkrop-

64pen bar — såväl hennes som Napoleons kropp visar oklanderliga klassiska normalformer, om individuel afbildning är det ej fråga. Äfven af kejsarens moder och flera inom familjen gjorde han porträttstatyer. Canova behöfde i själfva verket ej Napoleons beskydd för att blifva en medelpunkt äfven i den franska konstvärlden.

Bland hans arbeten på den monumentala kyrkoskulpturens område är Alfieris grafmonument i Santa Croce — ett af hans senaste arbeten — utan all jemförelse mästerverket. I denna helt enkla komposition — Italien sörjande vid den dödes kista — nådde han en stilla höghet, ett monumentalt lugn, som man ej i samma grad finner i hans tidigare, figurrika och osammanhängande påfvemonument i San Pietro.

CANOVA: AMOR OCH PSYKE.Marmor (Paria, Louvre).

I Italien var Canova, »den andre Fidias», en af sin tids stormän. En betydande tjänst gjorde han sitt fosterland, då han efter Napoleons fall 1815 till Italien återbördade större delen af de annekterade antika konstverken. Detta »diplomatiska mästerstycke» lyckades, trots stora svårigheter, 69 af 100 konstverk återkommo till Italien efter 18-årig landsflykt, och Canova själf hyllades vid sin återkomst som en härförare efter en vunnen seger. Han fick markistitel och hans namn blef inskrifvet i den gyllene boken på Kapitolium.

På gamla dagar lämnade Canova Rom och slog sig ner i sin födelsestad Possagno i provinsen Venezia, där han dog 1822. I hans museum därstädes i klassisk stil äro hans verk samlade i modeller och dublettexemplar.Af de främmande skulptörerna i Rom var Dannecker från Stuttgart den, som mest påverkats af Canova — hans mest bekanta verk äro den idealiserade Schillerbysten och gruppen Ariadne på pantern — medan engelsmannen Flax-mans konst i sin stilstränghet bildade den diametrala motsatsen till den italienska mästarens behagfulla vekhet. Flaxman (f. 1755, d. 1826) var Car-stens' like i rikedom på idéer liksom i sin sträfvan efter klassisk anda — och äfven däruti, att i hans alster innehållet, fantasien, tanken, som han ville uttrycka, ofta betydde mera än det han verkligen uttryckte. Också hos honom kunde detaljen vara bristfällig och inkorrekt, lians ligurer — har det blifvit sagdt — visade mera studium af marmorkroppar än af lefvande människor. Hans liksom Carstens' främsta område blef teckningen, konturbil-clen, den skizzcrade kompositionen. Homeros, Hesiodos, Dante voro de skalder, han illustrerade. I London egnade han sig hufvudsakligen åt religiös skulptur.

Var han pånyttfödelsens bärare i England, så hade Gottfrid Schadow en motsvarande roll sig anförtrodd i Berlin — men inom helt andra områden. Schadow (f. 1764, d. 1850), som kom till Rom redan 1785, således före Carstens' ditkomst, lät liksom Sergel stilkrafvet ej göra sig gällande på naturstudiets bekostnad utan ansåg liksom han den lefvande modellen vara hufvudsak, antiken ett korrektiv för naturens brister. Schadows Viktoria på Brandenburgerthor utgör profvet på hans klassicism, medan den täcka porträttgruppen af de båda unga preussiska prinsessorna slår in på en lycklig medelväg mellan gammal smak och ny. 1 sina statyer af Friedrich II m. fl. representanter för Preussens stångpisktid blef han en föregångare till den moderna realismen, i det han framstälde personerna rättframt och korrekt, sådana de gingo och stodo. Klumpiga kunde de bli, »ärligt fula», men det var karaktär i dem och Friedrich uppträdde åtminstone ej förklädd till romersk kejsare i toga och med nakna ben. Under ett halft århundrade ännu var Schadow verksam i Berlin, en af representanterna för preussisk anda i den tyska konsten.

8.

Den främste klassicisten blef *Thorvaldsen*. Ingen af de främlingar, som funnit sitt rätta hem i den eviga staden, utöfvade där en så storartad verksamhet som han. Han kom dit som en akademilärling från Köbenhavn — okänd för alla utom för professorerna och kamraterna hemma — och han vann där rykte som den yppersta bland samtidens konstnärer.

När man frågade honom om hans födelseår, plägade han svara: »Jag är född den 8 mars 1797 — före den dagen existerade jag ej». Den dagen kom han till Rom.KLASSICISMEN I BOM OCH I FRANKRIKE.

Bertel Thorvaldsen föddes i Köbenhavn 1770. Han var en fattig pojke från Nyboder. Liksom Canova hade han sina skulpturanlag i direkt arf, Canovas fader var stenhuggare, den äldre Thorvaldsen snidade gallionsbilder på flottans varf. Själf fick Bertel under sin studietid vid akademien namn om sig som en mycket skicklig och lofvande ungdom. Han blef upplärd i den klassiska stilen, som tidigt hittat vägen till Köbenhavn med Wiedewelt, Win-ckelmanns vän ocli kamrat från Rom, lian vann medaljer för relieffer — Hvilande Amor, Heliodor jagas ut ur templet, Petrus botar den värkbrutne — han hade ändtligen med stipendium för tre år begifvit sig sjöledes till Italien och var mycket bortkommen i de främmande förhållandena.

»Gud vete, hvad det skall bli af honom», skref fartygets kapten hem. »Thorvaldsen är nu i Rom. Gud vare med honom. Han är 'en skikkelig månd men en doven hund'!»

Han hade landstigit i Napoli och därifrån rest till Rom. Där förgick den första tiden utan något synligt resultat. Nykomlingen behöfde tid att smälta sina intryck.

Han behöfde också impulser utifrån. Han fick dem hufvudsakligen af Georg Zoega, den grundlärde egyptologen och hellenen, Köbenhavnsakademiens korrespondent — dess minister, kunde man säga, i Rom. Zoega tog sig den unge mannen an, förargad öfver hans okunnighet, lärde honom att se på antiken och kasserade oförskräckt hans skizzer. Han påverkades också af Carstens och förblef ständigt tacksam mot hans minne. Carstens — sade han — hade öppnat hans ögon, Carstens var han skyldig allt. Någon yttre påverkan af Carstens' uttryckssätt märkes dock ej i Thorvaldsens form — det vår väl snarare Carstens' idévärld, som befruktade Thorvaldsens fantasi, antagligen gaf ock inverkan af hans helstöpta personlighet stadga och fasthet i vilja och tanke hos den 'dovne' unge mannen.

Sex år hade Thorvaldsen redan vistats i Rom, då hans staty Jason, som blef färdig 1803, gjorde honom till en bemärkt man.

Det ür en känd historia, att han var färdig att återvända hem. då lian ej hade medel att längre uppehålla sig i Horn, och att han i sista stunden räddades åt sin konstnärsframtid af engelsmannen Thomas Hope, som händelsevis kom att besöka Flaxmans gamla atelier, som Thorvaldsen nu innehade, fick se Jason, beställde bilden i marmor och betalade en del af köpesumman kontant, hvarpå Thorvaldsen inställdc sin hemresa.

Till historien hör också, att det sedan dröjde 1 hela 25 år, innan sir Thomas fick sin staty. Thorvaldsen visade sig ej Gfverdrifvet erkänsam mot sin räddningsman, lian var inte nöjd med figuren och ville göra ändringar, men köparen ville inga ändringar ha, och så skrefvos där bref i oändlighet om saken och år gick efter år, sir Thomas blef gammal och Thorvaldsen blef också gammal. Slutligen och sist fick sir Thomas ändtligen år 1828 sin Jason och därtill som skadestånd för det långa dröjsmålet ett par relieffer i marmor, dem ban verkligen ärligt förtjänt.

Från den stund, då Thorvaldsen lärde känna sig själf och fick klart för sig hvad han ville och hvad han kunde, blef hans lefnad en enda arbetsdag. Framgången, som klappat på hans dörr, tog fast bostad därinnanför. Arbetsglädjen hade redan förut flyttat in, men 'dovenskaben' var en gång för alla körd på dörren på samma gång som all hemlängtan och all osäkerhet.

67Det är lätt att förstå att Jasons stolta men alls ej stoltserande hjälteskepnad skulle väcka förtjusning hos den efter enkelhet och storstilad skönhet hungrande tiden. Efter denna idealbild af fullt utbildad manlig kraft följde idealet af gosseskönhet och af kvinnofägring i olika varianter: Ganymedes, Bacchus, Apollo, Venus samt Amor och Psyke, där de stå bredvid hvarandra och blicka ner i skålen med odödlighetens dryck. Den klassiska motivkretsen gaf ämnen i öfverflöd. Redan 1805 är Thorvaldsens anseende betryggadt. Han blef detta år vald till professor hemma vid Köbenhavns akademi men bad om anstånd med resan hem, han hade några arbeten, han först måste fullborda. När det var gjordt skulle han komma.

Han kom år — 1819. Och efter halftannat år var han åter nere i Rom och stannade den gången där i 14 år, litet emellanåt upprepande sina löften att snart flytta hem på allvar. Då var han redan medelpunkten för det artistiska romarlifvet och hade en rik alstring att se tillbaka på.

Hans utveckling gick lugnt framåt, utan språng och öfverraskningar. Han var aldrig det vulkaniska snillet, hans geni

hade intet eruptivt, intet som slog med häpnad, intet oberäkneligt och nyckfullt — han var örtagårdsmästaren, som ser spira upp, en efter en, de plantor, hvilkas frön han utsått med omsorg. THORVALDSEN: HEBE.Marmor (Thorvaldsen» museum). Till hans första skede i Rom, tiden före 1819, då den antika myten och sagovärlden ständigt upptager hans fantasi, höra, förutom de redan nämda, flera af hans mest representativa verk: Adonis (i lera 1808), Alexandersfrisen (1812), statyn Amor triumfans (1814), reliefferna Natten och Dagen (1815), Hebe i dess omarbetade skick (1816, då ock Venusstatyn fullbordades), Hoppet 1817, Merkur 1818 och Gracerna 1819. Gemensamt för dem alla är deras

plastiska lugn, deras frihet från effektsökande, det understruket heroiska lika väl som från det sötaktigt behagfulla, från just det, som samtiden ville bli fri ifrån, utan att den likväl, annat än undantagsvis, kunnat gifva en nöjaktig ersättning därför. Den unge Thorvaldsen såg med friska ögon och naivt sinne, på samma gång som han — alldeles hvad Carstens velat — lefvat sig så in i grekernas formvärld, så att det för honom ej kom i fråga att gifva naturen en annan form än den af dem faststälda. Det fanns hos honom inga tvifvel och ingen tvekan, han var fullkomligt oberörd af samtidens ideliga filosoferande öfver konstens teorier och konstens väsen. Han läste föga och hörde aldrig till de diskuterande artisterna, lika litet som till de spekulativt anlagda. Han var allt annat än en konstnär i Winckelmanns anda och ändå gaf han just hvad konstlilosoferna begärt. Antiken var och förblef hans utgångspunkt. Den tidiga renässansens verk i Firenze voro okända för honom, som kommit till Rom söderifrån. 1400-talsskulpturen stod ej i högt anseende på hans tid, och Firenze ansågs som konststad och studieort vara obetydlig, jämförd med Rom. Många glömde rent af bort att resa dit, Goethe tog ej vägen till Rom genom Firenze utan genom Bologna.

Thorvaldsen kom också i rätta stunden, han kom, då klassicismen trängt segrande igenom och var allmänt erkänd som den rätta stilen. Inga traditioner, som han måste arbeta sig ur, förde han med sig hemifrån, han hade intet skede af Sturm- und Dräng att kämpa sig igenom, ingen upprorslust att brottas med. Aldrig spåras hos honom någon självföfvervinnelse, någon inre strid att tala om eller någon strid med herskande grundsatser. Han upptog de idéer, som lågo i luften. De år, han behöfde för att vinna fast fot under fötterna och lära sig förstå och beherska sitt uttryckssätt, de voro ej en tid af famlande och ovisshet om, hvar vägen gick.

Den idéelt och harmoniskt utbildade människokroppen är för Thorvaldsen liksom för hans förebilder bland de gamle det första och det sista, glädje öfver formens skönhet den känsla, som talar ur konstverket. Denna form är temligen generel och abstrakt, som tiden fordrar. Hans fantasilif år »idéelt inhågnadt». Hans själ — säger Julius Lange — »var en stilla sjö, som ligger i lä för stormarna och från hvars djup idéerna i den klaraste och renaste form stiga upp på ytan, medan konstnärens eget jag håller sig så mycket som möjligt tillbaka och knappast vågar andas».

Hans utkast — de tecknade och de i leran hastigt tillknådade — ha mera personligt lif än hans utförda arbeten. Lange framhåller ined rätta, att hans herravälde öfver formen sträcker sig just så långt som arbetet med leran tillåter. I hans marmorverk saknas i regeln det sista ordet, pricken öfver i't — med andra ord detaljanalysens styrka, karaktären, uttryckt i formen, det kärleksfullt genomförda studiet af rörelsen. Han står i detta afseende efler många af det föregående århundradets skulptörer. Han nöjde sig med att gifva formen i allmänhet, den typiska formen mer än den individuella. Hans skapelser stanna på ett visst afstånd från åskådaren, man kommer dem ej inpå lifvet. Han fäste större afseende vid formens otadliga kor-

rekthet än vid innehållets lif och karaktär. Linierna voro för honom mera än uttrycket. Betecknande för hela den riktning han tillhör är, att figurernas ansikten ha så litet att säga, visa så föga individualitet, oin ens någon. De af hans arbeten ha stått sig bäst, där den typiska formgifningen är allt — såsom de olika framställningarne af Amor och Ganymedes eller Hebe med hennes osökt ädla lugn i hållning och linier, en allvarlig och stadgad Hebe men ej som Canovas en framdansande, halft afklädd kaféfröken från olympen.

Styrkan i Thorvaldsens konst ligger i dess plastiska stil. Åt människokroppens organiska bygnad egnar han ej alltid ett nog intensivt studium, men för figurens jämvikt, dess rytm i former och linier, dess helhetsverkan har han en skarp blick. Hans arbeten hålla sig strängt och konsekvent inom skulpturens råmärken, följa strängt denna konstarts egna lagar och visa aldrig spår af den måleriska karaktär, som utmärker en god del af den föregående tidens skulptur, ha hvarken dess starka rörelse eller dess starkt betonade uttryck. Med Michelangelo och med Bernini har Thorvaldsen ingenting gemensamt, han är hvarken lidelsefull eller patetisk. Själf en allt annat än invecklad människa skapar han

omkring sig ett måttfullt, stillsamt, tystlåtet marmorsläkte, som ej vet hvad lidelser eller lidanden vill säga. Hans Venus är skönhetens snarare än kärlekens gudinna — hon är lika blygsam som Hebe och lika kall som hans andra marmorkvinnor, ett släkte, säger Cornelius Gurlitt, »af nära anförvandter, dem man knapt kan skilja från hvarandra, alla utan egentlig vilja, utan lidelse, utan blod. Med ängslan söker man efter sältan af en smula synd i detta haf af stilistisk dygdesamhet», i denna »med matematisk säkerhet arbetande maskin för stilfull hellenism».

Sådan hans stil utbildat sig, sådan förblef den. Nya intryck kunna tillkomma, men ingen omkastning behöfver man frukta, intet affall, ej en gång några nycker. Bekantskapen med Partenonbilderna, som i gipsaftryck blefvo kända i Rom i århundradets början, bidrogo väl till att stärka den enkla stil, han fastslagit som sin. Då år 1811 de Äginetiska tempelbilderna blefvo funna och öfverfördes till Europa — bilder af en arkaistisk uppfattning, stram, summarisk, kraftfull, utan spår af det raffinemang eller den skola, man varit van att beundra hos de antika mästerverken — då restaurerade Thorvaldsen dem med tillfogande af de stycken som fattades och gjorde det med fint förstående af stilkaraktären, men i hans egen alstring skönjes intet intryck af denna ungdomliga och äkta peloponeserstil från tiden före Fidias.

Jo, ett spår lämnade de arkaiserande tempelbilderna i Thorvaldsens konst, statyn Hoppet, hvars ställning — utan någon böjning eller vridning på kroppen eller hufvudet, högra handen hållande en blomma, den venstra hållande draperiet uppe — han hämtade direkt från en af Äginatemplets små kvinnobilder, som nu ses i Münchens glyptotek. Men åren närmast efter Hoppet fullbordade han Merkur och Gracerna, den förra utmärkt för en hos Thorvaldsen relativt ovanlig liflighet i uttrycket, gracerna mindre märkliga genom sin formbildning än genom rytmen i sammanställningen af de tre unga damerna eller — som man lika väl kan säga — af tre exemplar af samma unga kvinna,

som man på en och samma gång får se från tre olika håll. Grupperingen af Thorvaldsens liksom af Canovas ännu mera smekande söta gracer är gjord efter en antik förebild.

Mest samladt kommer Thorvaldsens konstnärslynne till uttryck i hans relie/fer.

Att Thorvaldsen pånyttfödde relieffstilen, i det han återförde den till grekisk renhet och värdighet från de utsväfningar åt det måleriska hållet, dit barocksmaken lockat den, det är en känd trosartikel. Det är dock öfverdrift att gifva endast ett slag af relieffbehandling rätt att vara till och att förklara alla andra sätt vara af ondo. I själfva verket vet jag icke att Partenonfrisen förlorar någonting på att man erkänner Pergamonsrelieflernas liflighet och dekorativa styrka, och långt före Ghiberti ha romarne behandlat relieflen med perspektiviska effekter. Adam Krafts reliefler i Nurnberg liksom Jean Goujons i Paris, Pugets »Alexander och Diogenes» och flera mästerverk inom konstarten bör man tillåtas sätta värde på, fast de höra till en helt annan riktning än Thorvaldsens, utgå från andra förutsättningar om relieffens möjligheter och

THORVALDSEN : KÄRLEKENS ÅLDRAR. Ralieff i marmor (Thorvald»!» musoum:

medel. Äfven våra samtida skulptörer medgifva relieflen en vida större frihet än Thorvaldsen gjorde, utan att vi nu ha minsta skäl att klaga öfver något förfall inom konstarten.

Thorvaldsens relieffstil är lämpad efter hans lynne men bör ej behöfva binda andra temperament. Dess säkerhet i anläggningen, dess koncentration och enkelhet, dess fasthållande vid det väsendtliga, dess jämvikt och linie-renhet äro egenskaper, som måste väcka sympati — låt vara att dessa reliefler bli väl enformigt lika hvarandra, när man ser dem samlade. Alexanderståget — uppenbarligen en fri studie efter Partenonfrisen, som Thorvaldsen på den tiden dock ännu ej sett annat än i afbildningar — utgör ett kraftprof på stilkänsla, skicklighet och uthållighet i forceradt arbete — det omfattande arbetet utfördes i lera på 3 månader.

Thorvaldsen visar sig naturligt nog bäst i de reliefler, hvilkas ämnen ej gå in på själslifvets och själsrörelsernas område — i den sorgsna Briseis' gestalt hade han dock i sin ungdom gifvit ett ganska vältaligt uttryck åt en ögonblicklig känsla — utan där det gällt ingenting annat än att gifva ett lätt

förståeligt uttryck åt ett par allegoriska figurer, att framställa till exempel människans olika åldrar som allegori öfver

årstiderna eller att skildra dagen och natten eller Amor i olika situationer.

De mest älskvärda prof på Thorvaldsens fridsamma och olympiskt öfverlägsna blick på lifvet och dess stormar — hvilka han i sitt eget lif förstod att undgå med bibehållen sinnesjämvikt — äro de reliefTer, där små kärleksgudar spela med. De små amoriner, som han gärna sysslade med på lediga stunder, äro glädtiga och näpna bytingar, som föra lek och lust in bland människorna men ej komma någon ofärd åstad, om de ock kunna medföra »stort besvär», som det heter om kärleken i visan. Han betraktar deras makt öfver människorna med en välvillig gammal farbrors eller en anakreon-tisk filosofs småleende. Äfven på detta område tog han ofta sina uppslag från antika verk — t. ex. då han framställer Psyke utdelande små amoriner — men kunde, som fallet är just med denna relieff, fördjupa ämnet till en hel innehållsrik på samma gång som skälmsk dikt om Amors roll bland människorna. Ett sådant litet drag, som att på en af dessa reliefTer en af de i en korg instängda kärleksgudarna sträcker ut sin hand mellan spjälorna och klappar en hund på nosen, är ett mindre vanligt drag i Thorvaldsens komposition, där tillfälligheter och små nycker ej pläga ha någon plats. Att barnen på den stora gruppen 'Johannes' predikan' äro mera upptagna af en hund än af predikaren, har ju sin uppenbara afsikt.

9.

Thorvaldsens hemresa 1819 till Danmark och återfärden genom kontinenten till Rom med stora krokar och flera hållplatser på vägen fick till resultat en utvidgad motivkrets. Ett nytt skede i hans verksamhet inträder nu. Efter antika heroer och gudomligheter träda moderna monumentalgestalter och därjämte kyrkliga motiv in i hans bildvärld.

Han behandlade de moderna uppgifterna i samma anda som de klassiska, gaf figurerna antik dräkt och antika emblem och sökte i statyerna ingen skarp individualisering, knappast ens historisk karaktäristik, sökte i främsta rummet det monumentalt verkande i linier och hållning. Poniatovski blef på sin ryttarstaty mera en romersk imperator än den polske general, han varit i lifvet, Potocki och Eugen af Leuchtenberg blefvo idealiserade romare, liksom furstinnan Bariatinska — stående staty i tankfull ställning — och den sittande grefvinnan Osterinann hade sina förebilder i antik porträttskulptur. Samtidens klädsamma kvinliga dräkt kunde Thorvaldsen behandla på ett synnerligen vackert sätt — se den ytterst behagfulla skizzen af en sittande dam, som har n:r 169 i Thorvaldsens museum.

Längre fram kunde han ej undandraga sig den nya tidens fordran på tidskostym för de monumentala statyerna (Maximilian I:s ryttarstaty i Munchen, Schiller, Byron, Kristian IV). Inte säga dessa bilder synnerligen mycket om personen, de ha att framställa. Uppfattningen af Schiller — hufvudet gjordt med ledning af den af Dannecker utförda idealbysten — är vacker nog, men Byron är mera en skald i allmänhet än Manfreds och don Juans diktare, som Thorvaldsen med all sannolikhet endast hade den ytligaste bekantskap med — de båda representera elden och vattnet och måste förbli främlingar och gåtor för hvarandra. I sina porträttbyster gaf han liksom de öfriga klassici-sterna personens karaktär endast i dess hufvuddrag, typen mera än individen. Man har svårt att tro sina ögon, när man läser hos danska författare, att Thorvaldsen var en af alla tiders främsta porträttskulptörer — just på detta område stod han afgjordt efter både sina föregångare och efterkommande. Jämför blott hans porträttbyster med Houdons och med Paul Dubois' eller Rodins! Men nog var det mera karaktär i hans porträttbyster än i många af hans tids ideela porträtt, som just sträfva efter att ej likna personen, de skola afbilda, utan visa hur denne »borde sett ut inför ett högre estetiskt åskådningssätt».

Det är nu han utför Kristuscykeln till utsmyckande af den under bygnad varande Fruekirke i Köbenhavn. En stor gafvelgrupp af fristående figurer, framställande Johannes Döparen predikar för folket, ett par relieffer, dopfuntens ängel, på hvardera sidan om långskeppet sex apostlastatyer och i korets midt Kristus.

Kristusstatyn (1821) äger i högsta grad den för Thorvaldsens konst typiska enkelheten — den säger, hvad den har till uppgift att säga, och den säger

THORVALDSEN: KRISTUS. Marmor i Fruekirke, Köbenhavn.

det helt och djupt, utan fraser. Det är i denna Kristus, som med hufvudet ödmjukt böjdt breder ut sina armar —

»kommen till mig I alle, som arbeten och ären betungade» — en gifven förtjänst, att intet försök blifvit gjordt till individuell karaktäristik, hvarken i uttryck eller i form. Man får ej häller förbise, att bilden är afsedd att verka dekorativt och på något afstånd, att stå i altarets nisch och kunna ses tydligt och förstås af en hvar, som träder in i kyrkan — därför dessa stora, bestämda linier, denna frihet från allt detaljerande, som kunde draga tanken från idén, från det som figuren först och sist skall uttrycka. Thorvaldsens Kristus är ett af de få verk inom den moderna konsten, där konstnären nått den enkelhet, som talar till en hvar, konstbildad eller obildad, och som ej kan bli missförstådd eller ens föremål för olika tydningar.

Med detta ädla verk hade Thorvaldsen sagt ej sitt sista men sitt längst trängande ord till samtid och eftervärld. Några af hans historiska monu-mentalstoder falla inom de efterföljande åren — bland dem monumentet öfver påfven Pius VII i Peterskyrkan med den kraftigt genomförda statyn af den sittande gamle i sin påfliga skrud och de båda sidofigurerna, af hvilka »Den himmelska styrkan» tillhör konstnärens bästa. Något nedåtgående i hans konstnärliga kraft är ännu alls ej att fastslå.

Han stannade ännu i nära nog två årtionden i Rom — i sammanlagdt 40 år lefde han där, redan före Canovas flyttning därifrån ansedd som hans öfverman.

De bida storheterna hade mer än en gång täflat genom att upptaga snarliknande ämnen till behandling. Personligen visade de hvarandra den största artighet och älskvärdhet. När en af dem afslutat ett arbete, försummade han ej att inbjuda den andre till ett besök på atelieren. Den stillsamme, beherskade och försiktige Thorvaldsen — berättas det — plägade vid sina besök lugnt bese det fullbordade arbetet och ibland yttra någon liten obetydlig anmärkning, som Canova förklarade sig tacksamt ämna taga ad notam, hvilket han sedan aldrig gjorde. Den liflige Canova däremot öfverhopade sin konstnärsbroder med komplimanger och kunde bli eld och lågor inför hans verk. Han dolde alls ej sin glädje öfver Thorvaldsens konst, han hade också varit en af de förste att erkänna dess storhet. Att han slutligen påstås ha blifvit harmsen öfver att ej längre vara ansedd som den främste, är mindre att undra på, ty konstnärer äro människor och i regeln ej de minst fåfänga bland människor.

Thorvaldsen hade frän 1822 sin stora atelier vid Piazza Barberini och sin privata studio i sin bostad få steg därifrån. I den stora atelieren gingo turister och nyfikna ut och in, visades omkring af en custode och störde ej arbetet. Ett 40-tal »artisti» voro där ständigt sysselsatta med att hugga i marmor mästarens nya verk eller reproducera de äldre. Atelieren var — yttrar Egron Lundgren — »som en stor fabrik, där gudomligheter och hjältar kunna beställas ocli vägas mot pund sterling». Thorvaldsen själf liade numera ej tid att utföra beställningarna, han nöjde sig i regeln med att göra en liten skizz, som sedan utarbetades af någon bland medhjälparne under mästarens tillsyn. Denne öfvcrarbetade sedan oftast det hela, innan arbetet ansågs färdigt. Det kunde dröja ganska länge, innan han fick tid eller lust att verkställa denna sista retusch, som ibland blef ingripande nog. Hans kunder måste ha tålamod. Näst Thomas Hope var kung Ludvig af Bayern den, som fick vänta längst på ett beställdt konstverk. Ludvig hade år 1808 bestält Adonis i marmor. Två år senare var statyn huggen, men innan Thorvaldsen, som ej fann den bra nog, aflämnade den, förgingo ytterligare 21 år. År 1831 afgick den ändtligen från Rom och fick sin plats i glyptoteket i München, där man nu ser den bredvid Canovas Paris.

BLUNCK: THORVALDSEN OCH ANDRA KONSTNÄRER I EN ROMERSK OSTERIA.

Oljemålning (Thorvaldsens museum i.

Thorvaldsens rykte spred glans och heder öfver hans hemland. Han var, åtminstone efter Canovas bortflyttning, medelpunkten för Boras konstnärs värld, han var San Luca-akade-miens direktör och en af samhällets notabiliteter.

För konstnärer, som kommo till Rom, var en uppvaktning hos honom obligatorisk. Han var alltid rättfram och vänlig, hans gifmildhet togs ofta i anspråk och utöfvades på det mest finkänsliga sått. De kvällar, då han ej var borta i societeten, gick han gärna ner på landsmännens osteria för att hvila sig vid skämt och sång och ett glas vin. Hans landsman Bluncks här återgifna målning — från 1837, originalet finnes i Thorvaldsens museum — visar en dylik osteriascen från den gyllene tiden i det gamla Rom. Där sitter den hvithårige Thorvaldsen vid bordsändan, omgifven af landsmän: Bindesböll, arkitekten, håller fram en tallrik mot camerieren, Marstrand och Köchler, som sedan blef munk, sitta på samma bänk, den sistnämda tecknande, och på andra sidan om bordet ses Ernst Meyer, Blunck, Sonne.

1 dörren kommer Constantin Hansen. 1 nya pinakoteket i München finns en af tysken Catell målad interiör från en osteria nere vid tiberstranden, där sällskapet utgöres af kronprins Ludvig med Thorvaldsen vid sin sida och flera tyska konstnärer.

Arbetet var Thorvaldsens lif. Hans sunda natur lät ej motgångar eller ledsamheter länge skymma solskenet, han lefde i. Sitt hjärtas sorger tyckes han ha tagit med afundsvärd lätthet, han låt de båda kvinnor, som han — vid ganska mogen ålder för öfrigt — närmat sig, gå sig ur händerna, utan att man egentligen känner något rätt skäl till denna uppoffring. Kanske var det ingen olycka. Och sin i ungdomen ingångna förbindelse med Anna Maria Magnani, som tör hans skull öfvergaf sin man, en tysk professor, tyckes han haft ett blandadt nöje af. Hon var lika hetsig som han var lugn; det hände, att hon kastade tallrikar i hufvu-

det pä honom och hon var ofta nog snarare hans plågoande än hans ideal. På gamla dagar stod han lika ensam som den dag, han steg i land i Napoli och grät af hemlängtan, och någon egentlig hemtrefnad liade den store mannen aldrig annat än hos andra.

Han lefde sitt eget lif — >en fantasiens omedelbara son», som Atterbom kallar honom — lät världen gå sin gång och förblef främmande för det mesta af allt, som ej hängde samman med konsten. Lärde män, som kommo till Rom och väntade sig i den berömde konstnären få lära känna en af jordens vise, förvånades' öfver den artige men tystlåtne mannen, som visade sig både naiv och okunnig, som alls ej yttrade något djupsinnigt och som blandade ihop tre, fyra språk utan att kunna tala något af dem korrekt. I artistkretsarne berättas en del historier om hans naivitet i penningfrågor, hur han bland annat nekade att taga emot räntor på sina hos Torlonia insatta penningar och med svårighet kunde förmås att inse, att räntorna verkligen voro hans lagliga tillhörighet, tvärtom ansåg han sig böra vara tacksam för att bankiren ville förvara hans förmögenhet. Sin konstnärliga kvarlåtenskap testamenterade

han till staden Köbenhavn, där Thorvaldsens museum, som skulle samla alla hans arbeten, och där han själf ville ha sin grafplats, bygdes under hans sista år af Bindesböll.

År 1838 flyttade han hem. I Köbenhavn mottogs han, då han på en af flottans fregatter anlände dit, medförande en mängd af sina arbeten, med en samfåld hyllning från myndigheterna och från folket. Det var en högtidsdag för staden, då dess världsberömde konstnär, den mest ärade af alla danskar, återvände dit och förde med sig de skatter, som ute 1 världen gjort hans rykte och hans fosterlands och som han nu skänkte det. Själf mottog han alla ärebetygelser med glädje och hjärtats ödmjukhet, utan spår af högmod eller fåfänga.

En tur gjorde han ännu till Rom för att se om sin atelier, men kom snart tillbaka till Köbenhavn. Där lefde »konferensrådet Thorvaldsen» ett arbetsamt lif liksom han gjort i Rom, hade sin atelier på Charlottenborg, och, då han vistades på landet hos baron Stampe på Nysoe, hade han en för honom bygd studio i parken, där ingen störde. I brist på osterior med artistsamkväm gick han regelbundet om aftnarne på kungliga teatern.

Dit kom han också den 24 mars 1844. Han hade arbetat på Luthers byst, spisat middag hos sina vänner från Nysoe och dä yttrat: »Nu kan jag gärna dö, Bingesböll har min graf färdig.» På teatern hade han just intagit sin vanliga plats bredvid Oehlenschläger, då han sjönk ihop. »Thorvaldsen har svimmat!» ropade denne. Man bar ut honom, han var död.

ECKERSBERG: THORVALDSENS ANKOMST TILL KÖBENHAVN8 REDD.

Oljemålning (Thorvaldsen» museum, Köbenhavn).

Och han fick sin hviloplats i den murade grafkammaren i museets midt, omgifven af den skonhetsvärld, han skapat.

Om det är lycka för en människa att få utveckla sig i fullaste grad och nå det högsta, hans förutsättningar medgifva, på det område, hans hela läggning, hans anlag och böjelser hänvisa honom till, om det är lycka att få egna sig helt och ostördt och för hela lifvet åt den verksamhet, man älskar, och att fullt ut bli förstådd och erkänd, då måste Thorvaldsen skattas som en af de lyckligaste människor, som lefvat. 1 rätta stunden blef han försatt i den rätta omgifningen. Han behöfde aldrig stå villrådig om sin uppgift eller tveksam om den väg, han hade att gå. Hans konst blef det mest slående uttryck för hans tids önskningar och smak, på samma gång han alltid följde sin egen och aldrig köpslog om

sina ideal. Det kan ej nekas, att när en af nittonde årlfundradets yngsta söner går igenom hans ej synnerligen väl underhållna museum, så mötes han af en viss kyla från denna värld af marmor och gips, som han ej kommer riktigt nära, han känner, att det ligger lång tid mellan vårt sekelskifte och det skede, som frambragte dessa verk såsom uttryck för sitt ädlaste skönhetskraf. Thorvaldsens' alster äro i anda och sträfvan lika olika vår tids konstverk som lifvet i ett modernt samhälle vid nittonde århundradets slut är olika mot lifvet i det stilla och idylliska Rom i århundradets början. Med Houdons, Chaudets, Sergels, Flaxmans, Canovas verk bör man jämföra dem, söka likheter och olikhe'ter. Och man bör undvika att låta Thorvaldsen umgälla, att hans landsmän och äfven de, som velat göra sig till hans landsmän — tyskarna, som sökt annektera honom, den födde köbenhavnaren, liksom de, med vida större rätt, tillegnat sig Carstens — att de förgudat honom och i hans konst sett idealets pånyttfödelse och fulländning och en ny konstaeras soluppgång. Detta är dock ej hans fel. Den insats, han gjort i sin tids konst, är stor nog att förklara hans rykte, hos samtiden och att skänka honom odödlighet tills vidare.

Thorvaldsens medhjälpare och närmaste efterföljare — tyskar, italienare, engelsmän — äro öfverhufvud taget måttligt intresseväckande. Det är nog till en del deras gemensamma konstriktnings fel. Det gäller om de nyklassiska i allmänhet, att deras personlighet utplånas af stilsträfvandet. Den Thorvaldsenska riktningens amoriner, gracer och gudinnor äro hvarandra enformigt lika, hvem det än är, som modellerat dem. Samma runda normalformer, samma proportioner, samma odrägligt opersonliga idealhufvuden, samma svarfvade lockar, lagda på samma sätt kring den tanketomma pannan. Mästarens föga energiska och karaktärsfulla formgifning blef allt för lätt ytlig, flack, liflös hos efterföljarne. Det behöfdes nya impulser för att föra skulpturen från de traditionella klassiska formerna. Tyskarna fingo i Rauch och Rietschel mera modernt anlagda höfdingar, och den franska skulpturen, som aldrig blef påverkad af Thorvaldsen, fick sina förare i David d'Angers och Rude. Italienarnes främste klassicist af Thorvaldsens skola var Tenerari, hvilkens arbeten man ibland har svårt att skilja från Thorvaldsens (Vesta i München, Lifvets och dödens genier, som äro gjorda efter Thorvaldsens skizz m. fi.). I England sprides

Thorvaldsens stil främst af Gibson men äfven af Westmacott, Campbell och flera. Af nordbor gingo danskarne Freund och H. V. Bissen till en böljan i mästarens spår.. Freund var hans närmaste lärjunge, och var än Thorvaldsens vänskap och beskydd fordrande och tryckande ibland, så hindrade det ej den yngre konstnären att gå sin egen väg och slå in på den nordiska mytologien, som blifvit väckt af den romantiska rörelsen och som för Thorvaldsen var främmande och ointressant. Bissen var aldrig hans direkta lärjunge, om ock påverkningen är uppenbar, såväl i hans statyer (herdegossen, fiskargossen) som i hans relieffer med klassiska motiv — de ha dock mera våldsamhet i rörelsen ån hvad mästaren ansåg förenligt med stilens värdighet. Svensken Fogelbergs väg gick liksom Freunds från den antika gudavärlden till asagudarna och liksom Bissens till den historiska porträttstatyn i modern anda. Byström däremot — liksom Fogelberg mångårig romare — slöt sig mera till Canovas vekt behagfulla formgifning, i synnerhet när det gälde kvinlig rund-svarfvad fägring, än till Thorvaldsens kyska och kyliga klassicism. I dennes stil — om ock moderniserad — nådde kanske dansken Jerichau längst i frisen »Alexanders och Roxanes bröllop», i »Herkules och Hebe» och i »Panterjägaren», som betecknar riktningens utveckling.

Måleriet intager en undanskymd plats i den romerska klassicismen. Till Carstens' efterföljare räknar man tyskarna Schick och Wåchter samt schweizaren Füssli. De båda förstnämde — som båda hade stort anseende på sin tid — hade lärt sig handtverket hos David i Paris, och i deras målningar återfinner man Davids stil och behandlingssätt, äfven då de — följande de nya grundsatserna — lärt sig ringakta modellstudiet och afhöllo sig därifrån. Hos Füssli kunde stilsträfvandet ej binda originaliteten, men väl kunde den måleriska svagheten hindra den från att fullt göra sig gällande. Han öfverflyttade till England och blef akademieprofessor och lärare i målning — fiende till akademiväsendet, som han liksom de andra af Carstens' krets var. Spefågeln försvarade sin svaghet att mottaga professorsplatsen med att han var en så obetydlig konstnär, så att han kunde vara god nog vid en dylik anstalt.

Som skedets främsta målare i Rom är Cammucini ansedd — af eftervärlden är han lämnad ur sikte, knappast nämd i konsthistorierna. Där är Josef Kock, Carstens' och Thorvaldsens vän, det stiliserade italienska landskapets främste dyrkare, och Schinkel, som målar landskap mellan det han studerar arkitektur, som är hans egentliga fack. Jämte Carstens och Thorvaldsen plägar han nämnas som tredje mannen i det klöfverblad af »efter-borne hellener», som vid sekelskiftet pånyttfödde konsten. Schinkel och Klenze blefvo i Tyskland i århundradets böljan de främsta representanterna för klassicismen i arkitekturen.

III.

KLASSICISM OCH ROMANTIK I TYSKLAND.

Nazarenerna. — Kung Ludvigs München. — Cornelius och hans skola. —

Klassicismen i Berlin.

1.

>Auch die Götter regieren nicht ewig, Die jungen verdrängen die alten ...» sjöng Heine i sin dikt om Greklands gudar.

Medan klassicismen stod i sitt flor i konstens hufvudstäder — skönhets-dyrkande, generaliserande och abstraherande, »en och odelbar» som franska republiken — bröt sig i det gamla århundradets slut romantiken — en naturlig reaktion mot det förståndskalla, det nyktra, praktiska, utåtvända i upplysningstidens lynne — igenom i det andliga lifvet, i tänkandet, i diktning och konst.

Romantiken blir i Tyskland vida mer en literär än en konstnärlig rörelse — föga underligt bland »ett folk af tänkare och diktare», ett folk, där, om man får tro gamle Hostrup, »hver månd födes med pennen i haanden», ett folk, som — enligt madame Staëls uttryck — har böjelsen att kväfva konsten i teorier om henne och hvars analys är starkare än dess konstkänsla.

Detta skede öppnar nya vidder för tanke och fantasi. Det är en nydaningstid på vetenskapens område. Det framdrager nya kulturskatter, medför nva uppslag, nya önskningsmål, en utvidgad idévärld. Den tyska literaturen

tillegnar sig världsdiktningens stormän, Shakspeare och den romanska literaturens heroer, och Tysklands egen gamla diktvärld står nu fram ur glömskan. När Tieck år 1806 föreläser Nibelungenlied för en krets tyska konstnärer i Rom, så är dikten en nyhet för dem. Likaså uppmärksammas allt mera landets egna konstskatter från tider, som hittills varit föga beaktade — främst de gotiska byggnadsverken, sedan äfven de romanska. Medeltiden med dess legender och sagor omfattas med intresse; riddarära, korsfararfromhet, ma-donnakult täfla med de klassiska idealen. Den antika mytologien och allegorien börja förlora sitt herravälde öfver fantasiens värld.

Inom konsten uppträda nya riktningar med nya fordringar. Det är en temligen orolig tid, som minst af allt utmärker sig för endräkt eller för medvetenhet om målen. Gemensamt för de olika partierna är krafvet på frihet för personligheten och hos målarne missnöjet med den traditionella undervisningens torka. Man vill ha fantasi och känsla in i konsten, finner sig föga tillfredsstäld af det officiella och af läroanstalternas formalism, ser sig om efter nya impulser och finner inom den gamla konsten nya förebilder att följa.

De nya konstidealen få sitt literära uttryck i Wackenroders lilla skrift »En konstälskande klosterbroders hjärteutgjutelser», som utkom 1797, och i Ludvig Tiecks året därpå efter Wackenroders död utgifna konstnärsroman »Frans Sternbalds vandringar». I de båda böckerna hade de båda vännerna delaktighet.

Det var naturligtvis icke dessa båda män, den tyska romantiken har att tacka för sitt upphof, men deras ståndpunkt är typisk för tidens, läge. Den unge bröstsjuke, svärmiske Wackenroder är först och sist lyriker. Hans beundran för skönheten är religiöst innerlig, är »ett tillbedjande barns» känsla. För konsten vill han »knäböja och egna henne hyllningen af en evig, obegränsad kärlek». Af konsten begär han fromhet, føntasi, innerlighet, känslodjup, och detta finner han i Tysklands gamla konst från medeltiden och renässansen, i kyrkornas enkla målningar och bildverk och i kyrkorna själfva, i de gotiska domerna, sublima dikter om människoandens sträfvan uppåt, om själens frigörelse från det jordbundna. Romantikens böjelse för mystik, för katolsk kyrkoprakt, för rökelse och klostergångar finnes redan hos både Wackenroder och Tieck. Konsten är bön, konstutöfvandet är dröm, uppenbarelse, konstnären har att söka själens rikedom, känslans djup.

»Konsten liksom naturen har mer än en slags skönhet», yttras i »Sternbalds vandringar». De klassiskt bildade män, som togo hand om de nya ideerna, hade minst af allt en tanke på att uppträda emot antikstudiet. Hellenismens betydelse i mänsklighetens utveckling kunde de naturligtvis ej underskatta. Det fanns plats för både det ena och det andra i deras skönhetsvärld, för gotiska katedraler vid sidan af grekiska tempel, de förra lika välbehagliga för den

store skaparen som de senare. Sigurd och Parsifal rymdes i fantasiens värld vid sidan af Hektor och Achilles och bland konstens furstar fanns plats både för Rafael och Durer. Frankens natur var värd beundran om ock

Italien var det land, dit skönhetsälskarens längtan först och sist borde gä. I dikten införes nu det idealiserade Italien med rosor och ruiner, med solsken året om och med näktergalssång i ljumma månskensnätter.

Det romantiska naturidealet var tänjbart nog — om man ens kan tala om det som en enhet. Frihet för den subjektiva känslan var egentligen hvad man begärde. För öfrigt komma hvarandra mycket olika åsikter till orda som uttryck för olika lynnen — dragningen till det fantastiska, till storslaget vild natur, till Friskyttens vargklyftsromantik, till Rosseauisk skygghet för hvarje spår af det kultiverade, af det klipta och ordnade i naturen, af det slags landskap, Gainsborough och Constable målade, men förkärlek för vattenfall, klippor, furor, mörka skogar, berg, vilda, oländiga stigar och fruktansvärda afgrunder, hvilket allt Rousseau framhållit som det tilldragande i naturen. Eller böjelse för mildt poetiska och musikaliska stämningar, för fridfullt månsken öfver klostergårdar, för naturen, försänkt i elegisk ro. Natursymbolik vilja andra ha, en djup mening dold i hvarje föremål. Att väcka en känsla är hufvudsträfvan-det, att slå an ett ackord, som väcker återklang i åskådarens bröst. Sätten kunna vara mångahanda, antingen man vill verka genom fantastik, symbolik, vildhet, spökstämning eller man föredrager skymning, töcken, månljus, drömmar. Men det finns också en och annan, som tvärtemot de andra förordar det närvarande ocli det nära liggande och vill föra klart, leende, hvar-dagligt solljus in i konsten. »Förtjänar icke jorden att skildras, sådan den är i dag? Eller kunna ni måla en annan värld, om ni än vilja det aldrig så gärna?» frågar redan Tieck. Och där kommer Filip Otto Runge — eljes en af natursymbolistema — och fordrar verklighetens färg, form och rörliga lif flyttade direkt in i konsten. Genom att imitera de gamla skolorna — det är hans åsikt — når man endast att tappa bort sin egen känsla och sin egen uppfattning.

Å ena sidan dimmig månskensfantastik med kyrkhvalf och rökelse, med symbolistiska liljor och lain, å den andra fordran på ärligt och ödmjukt naturstudium, på ordagrann och noggrann afskrift, utan ändring eller tillsatser, af den enkla, närliggande verkligheten.

Då det var i Tyskland, dessa olika yrkanden trädde fram, så blef resultatet mera teoretiska spekulationer än goda konstverk. Tänkandet, mediterandet betydde ju i det ästetiska filosoferandets land mera än konstens praktik.

Det konstnärliga skapandet — hade romantikens lyriker förklarat — får ej vara svett och möda, ej arbete efter tyngande regler. För en djup konstnärsnatur komma yrkeskunskaperna af sig själfva, själen i konsten är i alla händelser för mer än den yttre formen. Man uppdrog gränsen mellan antik och romantisk stil på olika konstområden. A. W. Schlegel ställer sig på antik grund, hvad skulpturen vidkommer men ger inom arkitekturen gotiken plats vid antikens sida såsom utslag af »en viss tidsålder, vissa seder och religionsåsikter». De gamles väg är den enda, som leder till det naiva och till det rätta. Konsten — hade Goethe sagt — var skrifven på grekiska och skulle aldrig bli skrifven på tyska. Friedrich Schlegel sade tvärt emot, att Nordensoan, Konsthistoria. 11.

Tysklands konst har antingen ingen karaktär eller måste den ha de medeltida tyska mästarnes, vara trohjärtad och djup på samma gång som »oskyldig och en smula oskicklig».

Det är uppenbart, att bakom dylika uttalanden låg — liksom förut hos Lessing — en sund opposition mot det latinska, akademiska herraväldet öfver konsten. Tyskarna hade att återgå till sitt eget, till sin konst, sådan den var, innan den blifvit uppblandad med främmande element och mist sin egen raskaraktär.

Gotiken blef nu af de lärde framhållen som en för det germanska lynnet särskildt utmärkande stil — en åsikt, som denna tids forskning tyckes ha upptagit utan kritik. Det var från England, det återuppväckta intresset för gotiken kommit. Liksom det i England funnits en slags empirestil långt före den franska empiren, så fanns där romantik före kontinentens romantiska strömningar. Där bygdes gotiska slott redan i medlet af 1700-talet, och där var landets originella gotikarkitektur föremål för ifriga studier, hvilket allt småningom hade sitt inflytande på de tyska facklärde.

Det tyska medeltidsmåleriet — förut föga kändt och ännu mindre upp-märksammadt — blef vid samma tid återuppväckt ur glömskan. Då Napoleon herskade öfver vestra Tyskland och klosterväsendet där afskaffades, blefvo

massor af målningar och bildhuggerier utkastade ur klostren såsom värdelöst skräp. Mycket af detta förstördes, man använde gamla, på trä målade taflor till bordsskifvor och fönsterluckor. • Det var nu bröderna Boisserée från Köln började samla hvad de kunde rädda af dylik gammal klosterkonst. Deras märkliga samling af målningar, flertalet tillhörande konstskolorna från Rhen-trakten under 12- till 1400-talen, räddades undan Napoleon, som hade god vilja att annektera äfven konstverk, och hamnade slutligen i München i kung Ludvigs pinakotek.

Striden mot Napoleon, statsmännens arbete på att hålla Tyskland uppe, folkstämningen under de hårda åren, allt detta befastade nationalitetssträf-vandet och väckte det, där det ej redan var lifaktigt.

Under denna politiska och andliga brytningstid vunno de nya konstteorierna terräng, ehuru hvarken fort eller genomgripande, öfvergången från svärmeri och dikt till handling var ej häller lätt. Det famlande, obestämda i teorierna åstadkom oklarhet, trefvande, obestämdhet hos dem, som ville slå in på nya vägar.

Ett var man ense om, och det var att de akademiska läroanstalterna ej gåfvo en tillfredsställande vägledning. Den Carstenska oppositionen mot de officiella läroanstalterna hade ej tystnat. Josef Kock räknade ut, att under 1700-talet Tyskland utgifvit bortåt 30 millioner thaler till sina konstakademier och konstaterade det obetydliga resultatet af denna gifmildhet, öfver de tyska läroanstalterna med deras andelösa årslånga tecknande efter gips och efter modell hördes samma dom, som förut fransmän uttalat om de franska akademierna: att de tvungo lärjungarne in i en och samma form, att de uppammade och framsköto de fogliga medelmåttorna o. s. v. De tyska akademierna

vegeterade på gammal tradition, för eleverna voro allt fortfarande den italienska epigontidens storheter mönstren, som borde följas af en hvar ung konstnär, som var mån om sin framtid. Bland de möderne var den eklektiske Rafael Mengs den främsta förebilden. David var nästan för modern för de gamle professorerna.

Det fanns akademielever, som vågade uttala sitt misshag med de ideal, man stälde fram för dem, som opponerade sig mot den för alla gemensamma dressyren och mot de gällande smakreglerna, som funno mera sund och oförfalskad natur hos de primitiva tyska madonnorna med deras fromma enfald i uttrycket, deras naiva teknik, de skarpa konturerna och de oförmedlade färgerna än i Carracciernas klassiskt svängda linier och normalformer, där generaliserandet utplånat allt hvad personligt uttryck och karaktär heter.

Vid akademien i Wien förde missnöjet till en öppen brytning. Bland eleverna där var en ung man soin hette Frans Pforr från Frankfurt och en annan, hans närmaste vän, som hette Friedrich Overbeck. Den förre — den kraftiga och den impulsiva naturen af de båda — var mest intagen af Dflrer och det gammaltyska, den senare hade redan hemma i Lubeck svärmat för gamla italienska kyrkobilder. »Min fantasi», yttrar han i ett bref från ungdomstiden, »var fyld med madonnor och Kristusbilder, jag förde dem med mig hvart jag kom, hägnade och omhuldade dem, men mötte aldrig någon återklang.»

Dessa båda och andra ungdomar möttes i hänförelsen för tysk och italiensk målning från tiden före renässansens segrande genombrott och i öfvertygelsen om att »det slafviska studiet på akademien leder till intet» — det är Overbecks uttryck. Väl sluppen lös från denna akademi klagar han i ett bref öfver, att han där varit på väg att bli en hvardagsmänniska, hvarje ädlare känsla, hvarje bättre tanke blef undertryckt och trängd tillbaka, och han hade känt sig nära att gå förlorad för konst och mänsklighet. Brytningen med akademien betecknar han som sin andliga räddning.

År 1810 blefvo Overbeck och Pforr samt tre andra kamrater — L. Vogel, J. Sutter och J. Wintergerst — efter föregången varning förvisade från denna akademi. Denna kraftåtgärd, som gick ut öfver just de bland eleverna, som ansågos mest talangfulla, väckte naturligtvis harm litet hvarstädes. Unga konstnärer började se sig om efter en fristad, där de fingo studera konsten efter eget samvete. Fristaden var ej svår att hitta, och snart finna vi i Rom en krets af unga tyska målare, som bilda ett nytt element i den eviga stadens konstlif.

2.

Nazarenerna är det namn, samtiden gifvit åt denna konstnärskrets och som den fått hehålla i konsthistorien. Klostret, där flertalet af dem bodde, blef under ett årtionde framåt den tyska romantikens högkvarter i Rom. Det var ett af de af Napoleon upphäfda klostren, San Isidoro, som nu stod tomt — genom tyske ministern fick Overbeck det upplåtet åt

sig och kamraterna, ocli där välkomnades den ene efter de andre af de nyanlände. På sluttningen ofvanför Piazza Barberini låg klostret invid Villa Ludovicis lummiga, fridfulla park. Af denna finns numera efter Roms upprörande och hufvudlösa

modernisering knapt ett träd kvar, men San Isidoros lilla kyrka står där orörd med sina helgonstatyer på den banala barockgafveln, och klosterbygnaderna finnas kvar där bakom med brunnen på gården och utsikten från taket öfver tiberdalen och bergen. Mot 3 scudi i hyra för månad voro de unga tyskarne herrar i det tomma klostret, där de bodde i cellerna och hade det med gamla väggmålningar prydda refektoriet till gemensam studiesal. Sin hushållning hade de ock gemensamt, kokade sin mat i klosterköket, drogo sig ifrån allt världsligt och egnade sig uteslutande åt den heliga konsten och åt ett enkelt lif i skönhetssökande med tankens och känslans höghet som det eftersträfvansvärda målet.

Det var Overbeck och Pforr — den sistnämde dog redan 1812, och därmed var en lofvande bana afbruten. Dit kommo de tre öfriga förvista från Wien och åtskilliga andra från olika trakter. Till kretsen slöt sig — utan att likväl flytta in i klostret — Peter Cornelius från Dusseldorf och bröderna Schadow, Gottfrid Schadows söner, från Berlin. Dit kommo senare bröderna Veit, Julius Schnorr från Leipzig och andra. Unge män på ett par och tjugu år voro de flesta vid sin ankomst, Overbeck var född 1789, Vilhelm Schadow samma år, Filip Veit 1793, Schnorr 1794, Cornelius, född 1783, var äldst i ringen, 28 år vid sin ankomst till Rom.

Gemensamt sträfvade de till en konst, som var uttryck för deras eget skönhetsbehof. Att de sökte inpassa det i en gammal form, är föga att undra

på, genom efterbildning går vägen till frihet, det var tidens tro. De begärde ej annat än att få söka sina ideal på de vägar, där de gamle mästare, de dyrkade, funnit sina. De flesta bland dem voro de mest ofarliga och fredliga opponenter, ideelt och svärmiskt anlagda unge män, som i sina verk sökte få in samma fromma känsla och innerlighet, samma intryck af oskuldsfull harmoni, samma atmosfer af tystnad och frid, som de funno hos de primitiva målarne.

Det var en helt ny riktning, som med dem växte upp i Rom, en riktning, i mångt och mycket olik den klassiska, som nu satt i högsätet. Dessa unga tyskar funno sig föga tilltalade af de antika »afgudarna», det var ej i Vatikanens marmorgallerier, man skulle söka dem, och ej häller uppe i stanzerna eller i Sixtinska kapellet. Men de vallfärdade gärna till någon åldrig, stilla kyrka, där en blid och vänlig Maria från altaret såg ner på dem med undrande ögon och log mot dem sitt milda leende — en italiensk syster till Rhensko-lans madonna med sänkta, blyga blickar, små, smala händer, späda skuldror, höljda i den blå manteln, där hon sitter drömmande bland rosor, medan små änglar spela på giga eller räcka Kristusbarnet frukter och blommor, eller omgifven af heliga tre konungar i prakttunga dräkter eller af fromma riddare eller borgersmän med hustrur och döttrar.

I den konst, som för dem blef den äkta och sanna, därför att den stod öfver jordisk fåfänglighet och dårskap, där bildade Rafael slutpunkten, Rafael, sådan han var i sin ofördärfvade ungdom, i sitt Perugianska och Florentinska skede, på den tid, då han målade Madonna del Granduca ocli »Madonna i det gröna». Redan Zanotti — samtida till Winckelman — hade i medlet af 1700-talet förordat den sjunkna konstens ränsning från ogräs och dåliga exempel i en återgång till Cimabue och Giotto och i ett sökande vidare framåt från deras ståndpunkt, alltså med undvikande af högrenässansens sökande efter ideel formskönhet mera än efter karaktär. Fr. Schlegel uppstälde sedan de för-rafaelitiska målarne som de rätta mönstren och härledde konstens sjunkande från Rafael, Tizian, Michelangelo — som en äkta tysk 1700-talslärd hade han ej sett Michelangelos verk, om hvilkas dåliga inflytande han var öfvertygad. Just till dessa 1400-talsmålare vände sig nazarenerna, men deras förebilder blefvo ej de blodfulla och kraftiga utan de veka och kvinliga bland 1400-talsmännen, detta århundrades starka realism och karaktärism afspeglades ej i deras konst, hvars hörnstenar voro Fiesole, Francia, Perugino och den unge Rafael. Det är först Cornelius, som upptäcker Luca Signorelli och som öfvergår till 1500-talsmännen.

Hur denna utvecklingstid i Rom omskapade dessa unga tyskar! Resultatet kan i få ord uttryckas så: Från att vara helt tyskar blefvo de halft italienare och från naiva blefvo de doktrinära. Hvar blef den tyskhet af, som man kunde vänta hos Wackenroders läsare, hos beundrarne till jungfru Maria i rosengård? De hade börjat med öppen blick för naturen, deras ungdomsstudier visa uppriktighet och rättframhet. De gammaltyska mästarne ha lifligt påverkat flere af dem:

Pforr, Cornelius, Schnorr. Man har påpekat,

att deras sträfvanden inneburo ett pekande framåt just därigenom, att de valde till förebilder konstnärer med en ännu ej utbildad och färdig teknik, att detta skulle tvinga dem till ifriga och själfständiga naturstudier, till att arbeta sig fram förbi förebildernas tekniska ståndpunkt. Ty sådant som quattrocentisternas svaghet i människokroppens modellering, i luftperspektiv och annat var det ju meningslöst att imitera på 1800-talet.

Men de gamla italienarne togo dem fångna och de hade ej själfständig vilja nog att stå emot, deras ideela sträfvan förde dem bort från det reela, isoleringen från hemlandet medförde ett afbrott i deras utveckling som tyska konstnärer, och om mer än en kan det uttryck användas, att hans möjligheter maldes bort mellan stenarne i den stora romerska konstkvarnen. Till och ined den starkaste karaktären bland dem och den, som börjat mest genomtyskt, Cornelius, han som sedan blef nämd som skaparen af ett tyskt monumentalt måleri, fann på gamla dagar, att det var alls intet tyskt i hans konst, sådan den blifvit. Schnorr, som verkligen lyckades bli italienare och som visar en intagande känsla i sina direkt efter umbriska förebilder målade småtaflor — t. ex. Johannes' föräldrar på besök hos den heliga familjen (i Dresdengalleriet)

— blef uteslutande tråkig och onjutbar, när han som monumentalmålare i München åter ville bli tysk. Mest följdriktigt gick Overbeck sin bana fram, i det han afbröt broarna till hemlandet och blef romare och uteslutande katolsk kyrkomålare.

Det tyskt romantiska måleriet blef mycket olikt den romantiska diktningen i Tyskland. Af den fantasistyrka och framför allt af det kraf på obunden individualism, som kännetecknar diktningen, har måleriet intet spår. Det blir tamt och lättledt. Overbecks »Mamsellengeist» — uttryck af Egron Lundgren — har öfvat ett knappast hälsosamt inflytande på kamraterna.

Flere af dem hade öfvergått till katolska läran, Overbeck, Veit, Schadow,

— »i den tro», sade belackarne, »att de därigenom skulle pånyttfödas som konstnärer». »Affallet» väckte mycken harm hemma i det protestantiska Tyskland. »Nazarener» blef ett spenamn, klosterbrödernas asketiska_lif och asketiska konst ådrogo dem gyckel och förtal. Goethe hånade dem, »dessa fastepredikanter, som buro penseln i stället för korset» och som trodde, att fromheten enbart skulle göra dem till konstnärer, en bekväm åsikt, ty »för att vara from behöfde man ingenting lära».

För Overbecks krets var i själfva verket fromheten konstnärens förnämsta dygd — hällre fromhet utan fantasi än fantasi utan fromhet.

Deras studium af de italienska förebilderna var kärleksfullt nog, det visa deras verk — på naturen sågo de däremot med mindre intresse. Något solidt underlag af naturstudier tyckes ingen i kretsen ha fört med sig från de respektive akademierna. Efter individuel teckning sträfvade man föga och ej häller efter en färg, som man kunde kalla sin egen. Modellstudiet bedrefs slappt — Cornelius skall ha varit den enda af kretsen, som hade mod att teckna efter kvinnlig modell.

Cornelius blef kretsens ledande och sporrande kraft. Han var en natur af helt annat slag än den milde Overbeck. Allvarlig var han och from, men utan sentimentalitet, katolik var han född — om någon omvändelse blef det således ej fråga. Han hade haft sin tid af svärmeri för antiken och för italiensk högrenässans, för Rafael, Tizian, Correggio, hade så blifvit intagen af gammaltysk konst, som han funnit »lika hög, ren och sann, kanske med ännu djupare och afgjordt egendomligare intentioner» än den italienska, som dock »i sin natur utvecklat sig friare, fullkomligare och större». Han hade väckt uppmärksamhet genom sina teckningar till Goethes Faust och gjorde i Rom kompositioner till Nibelungenlied, var en flitig man och därtill en verknings-lysten och en ärelysten man, för hvilken gälde aut Cæsar aut nihil och som aldrig kunde nöja sis med att bli intet. En mediterande och filosoferande natur, som bland annat mycket upptogs af den tyska konstens framtid. Den tyska konsten skulle växa stor till landets och folkets heder, men för att det kunna, måste den"wara en stor konst.

»Det kraftiga och ofelbara medlet», skref han i sitt som ett manifest och en profetia ansedda bref till Josef Görres

1814, »att gifva den tyska konsten ett fundament till en ny, den stora tidsåldern och folkandan motsvarande riktning, vore intet annat än återinförandet af freskomåleriet, sådant det var i Italien på den stora Giottos intill den gudomliga Kafacls tid >. Då skulle konsten återväckas, krafter som man ej trott »vårt anspråkslösa folk» om, skulle dvka fram, skolor skulle stå upp »i den gamla andan», som skulle gjuta konsten in i folkets hjärta, i det fulla människolifvct och smycka det, sä att från väggarna »i de höga domkyrkorna, de tysta kapellen och ensliga klostren, råd- och köpmanshusen och hallarna, gamla fosterländska gestalter skulle i nyuppständen frisk lefnadskraft, i skönt färgspråk lära släktet, att den gamla tron, den gamla kärleken och därmed äfven fädrens gamla kraft åter blifvit väckt.»

Monumental och grandios konst som motgift emot det herskande »duodes-formatet», monumentalkonsten som den enda värdiga sysselsättning för en man, som gjorde anspråk på medborgarerätt i den heliga konstens rike, det blef hvad Cornelius kämpade för, så länge han lefde och verkade. Tack vare honom fick redan i Rom den krets, han tillhörde, försöka sig på den stora konsten. Freskerna i preussiska konsuln Bartholdys hus vid Trinita del Monte inledde det tyska monumentala måleriets uppblomstring och tvungo de misstrogna att erkänna klosterbrödernas ärliga, ideela, från all humbug fria sträfvan.

3.

Det var af Cornelius, Bartholdy fick tanken att utsmycka sin sal, ej, som han ämnat, med dekorativa arabesker, girlander och genier, utan med historiska kompositioner

Till ämne för cykeln valdes Josefs historia. Uppgifterna fördelades mellan Cornelius, Overbeck, Filip Veit och Vilhelm Schadow.

Det hade sina svårigheter att komma i gång. Sedan Rafael Mengs' tid hade ingen målat al fresco i Rom. Ett par åldriga yrkesmålare, som hade det tekniska förfaringssättet i minne, uppsöktes, gamla freskers färger blefvo kemiskt undersökta, och så började försöken, därpå arbetet med kartongerna och slutligen själfva målningen.

Dessa fresker — sex större väggmålningar och två lunettbilder — äro för ej länge sedan (1888) skickligt och lyckligen öfverflyttade till nationalgalleriet i Berlin, där de fylla ett rum af samma storlek och mått som Bartholdys sal. Man kan ej gärna se de i och för sig obetydliga bilderna utan medkänsla och aktning för de unge målarne. Det är ej något ögonsmekande i de enkelt, i matta färger hållna bilderna, och något epokgörande i själfständig uppfattning visa de minst af allt, men där finnes en hänförelse och en god vilja, som trots alla brister höja dem öfver den skickliga och tomma medelmåttan. Overbecks »Josef säljes af sina bröder» är den mest naiva, Cornelius' »Josef tyder Faraos dröm» och »Josef igenkännes af sina bröder» äro mera energiska i hållning och uttryck och i färgen mera sunda och rättframma än man kunnat vänta. Veits • Potifars hustru» år torr och sträf och naturligtvis fri från all sinnlighet — taflan kunde godt föreställa ett helgon, som söker omvända en tredskande ung hedning. Jämförelsen med renässansmålarnes behandling af ämnet år talande nog.

År 1819 voro freskerna färdiga efter 4 års arbete. De] kostade ägaren summa 250 romerska thaler och inbragte sina upphofsmän den konstnärliga uppmärksamhet, de tvifvelsutan förtjänade. De fingo nu en ny uppgift att behandla. Det gälde att utsira tre hela rum i Villa Massimis casino med kompositioner ur Dante, Tasso och Ariosto. Arbetet pågick i flera år, men blef ej fullbordadt efter den ursprungliga planen och ej häller af de målare, som från början åtagit sig det. Förutom Overbeck och Veit målade Josef Kock, Julius Schnorr och Führich på dessa fresker, hvilka, såsom otillgängliga för allmänheten, förblifvit föga kända — äfven, tycks det, af konsthistoriska författare.

Cornelius lämnade sin del af arbetet åt Veit och Kock, då Iian på kronprinsens af Bayern anmodan flyttade hem till Tyskland 1819.

Kronprins Ludvig hade för andra gången kommit till Rom 1818. Intagen af den tyska literära romantikens patriotiskt-religiösa hänförelse, såg han sig om efter män, som kunde konstnärligt förverkliga de stora planer, han hvälfde i sitt hufvud, planer att göra sitt land och i främsta rummet dess hufvudstad till den unga tyska konstens medelpunkt, att skapa ett nytt kulturskede af ära och glans för Tyskland. Kring den unge fursten samlades med stora förhoppningar dessa unga utvandrade konstnärer, som gärna ville vara fosterländska, om de blott finge tillfälle därtill. »Vi återses i Tyskland»> var det afskedsord, med hvilket prinsen skildes från konstnärskretsen.

Med Cornelius' och Schadows afresa — Schadow kallades till professor vid Berlinakademien samma år, då Cornelius lämnade Rom — sprängdes brödraskapets krets. Isidoroklostret hade redan förut blifvit öfvergifvet af bröderna, själf flyttade Overbeck därifrån vid sitt giftermål 1819. Han stannade i Rom, blef alltmera främmande för sitt hemland och förblef under sin långa lefnad sina konstnärliga ideal trogen. Den blide svärmaren — »mycket stillsam, artig och vänlig» — lefde årtionde efter årtionde i sin studio i palazzo Cenci — något afsiktligt anordnad, menade några efter att lia sett mästaren i sin långa prestrock i den klosterrumsliknande atelieren med det stora träkorset på väggen midt framför ingången. Den själsfrid liksom den ödmjukhet, den frihet från fåfänga och ärelystnad, som utmärkte de medeltida kyrko-

i

I

OVERBECK: KRISTUS. Oljemålning.

målarne, fanns också hos honom. Hans konst blef liksom deras ett verktyg i kyrkans tjänst med den enda uppgift att väcka och stärka tro och andakt. Redan hans »Josef säljes» och hans allegoriska kompositioner öfver de magra åren i Egypten i Bartholdvs sal ge intryck af harmoni, just därför att målaren

sett med barnsliga ögon och ej behöft anstränga sig lör att vara naiv. Overbeck förblef konsekvent i sitt afstående från all direkt naturefterbildning liksom från all individualitet. Hans blida madonnor med blygsamt nedslagna ögon och sedigt slätstruket hår, med den traditionella klarröda klädningen och den blå kåpan, äro fria från allt personligt lif, och hans spelande och sjungande änglar med fromt hängifven blick ha ingen aldrig så liten jordisk tanke, som van Eycks änglar onekligen ha — det är för öfrigt just därför att änglarna på Gentaltaret se ut att vara ej blott änglar utan äfven systrar till åskådaren, som vi älska dem så som vi aldrig kunna älska abstrakta änglavarelser, vore de än aldrig så fullkomliga. Overbeck lefde sig alltmera in i de Umbriska målarnes värld och flera af hans taflor verka rena kopior. Hans ma-donnatvp blef den bestående i den folkliga religiösa konsten och går ännu i dag igen i tyska oljetryck.

Till hans mera betydande alster höra ^Kristi intåg i Jerusalem» och »Likbegängelsen» i Lübeck, »Marias förmälning» i Berlins nationalgalleri, »Den heliga familjen» i Münchens pinakotek, »De sju sakramenten» i stora konturteckningar i Berlins nationalgalleri och den stora didaktiskt torra monumentalmålningcn »Religionens triumf i konsterna» i Frankfurt. Där ses profeter, apostlar och kyrkofäder sittande på skyar omkring Maria med Jesusbarnet, och nedanför äro påfvar och kejsare, lärde och konstnärer grupperade — det hela kompo-neradt efter Rafaels Disputa och Skolan i Athen.

Af den romerska kyrkan blef Overbeck ytterst föga anlitad, hans stil slog aldrig rätt an på de samtida italienarne, som voro vana vid helt annat. Men på tyskar och engelsmän utöfvade han ett inflytande, som var långt ifrån utan betydelse.

De öfriga klosterbröderna och deras efterföljare inom riktningen flyttade en efter en tillbaka till Tyskland, förde den monumentala konsten med sig dit, modererade sina grundsatser och målade fresker aktningsvärdt, om också något tråkigt ibland. De gamle opponenterna blefvo akademiledare — det är ju så det plägar gå. Veit (d. 1877) kom till Frankfurt och slutligen till Mainz — »Kristendomens införande i Tyskland» blef hans mest betydande arbete— gjorde flera kyrkomålningar och förblef trogen mot skolans asketiska traditioner. Till den yngre Romkretsen, som påverkades af Overbeck, hörde Josef Fiihrich (f. 1800, d. 1876), en fin och ädel konstnär, verksam i Wien, och Edvard Steinle (f. 1810, d. 1886), som gjorde fresker i Aachen, i Strassburgs och i Mainz' domkyrkor. Deras personlighet kommer dock mest till uttryck i de verk, där de äro minst nazarener, och de nådde längst i bilder af rent romantisk läggning, Fülirich i sin skildring af Jakobs möte med Rakel — med Peruginska eller Rafaelska typer — Steinle i idyller och sagomotiv. Målningar, sådana som »Fiolspelaren», som sitter uppe i torngluggen och spelar för sig själf och för himlens fåglar i den stilla sommarkvällen, eller som Loreley, lurande uppe på klippspetsen, där ingen dödlig satt sin fot, och därifrån ropande ned till roddaren (båda i Schacks galleri i Munchen), tillhöra en helt annan riktning inom Tysklands konst än den, som representeras af Overbeck, de tillhöra det skede, hvars mest typiska namn är Moritz von Schwind. Sina bästa egenskaper visade dessa båda målare dock i sina akvareller och teckningar, Führich liksom Cornelius hade i sin ungdom svärmat för Dürer och det

gammaltyska. På äldre dagar återvände han till sin ungdoms kärlek och åstadkom dels i äkta religiös anda hållna teckningar till Tomas à Kempis, dels i komposition och stämning tilltalande idyller, (»Ruths saga», »Den förlorade sonen»), som längre än hans kyrkomålningar skola bevara hans namn.

4.

När Wilhelm von Kaulbach i århundradets midt nödtvunget åtog sig uppdraget att komponera freskomålningar för de stora murytorna på nya pinako-tekets i Munchen ytterväggar, så grupperade han motiven omkring kung Ludvig I:s verksamhet och betydelse som konstbefrämjare. Freskerna äro nu till större delen utplånade af väder och vind, och konstens gudinna har ej skäl att gräma sig öfver deras förgänglighet — men skizzerna finnas kvar oskadade, och de visa, hvad målaren velat säga i sitt verk.

I en följd kompositioner — föga intresseväckande för öfrigt — framställes konungen på valplatsen, det vill säga på den mark, där, tack vare honom, det nya Athen bygdes inom den gamla småborgerliga stadens hank och stör. Rundt omkring monarken är liflig verksamhet rådande, där resas grekiska tempel i hvit marmorprakt, där gräfvas antika bildverk upp ur glömskans graf, där mejslas tyska hjältar i marmor och den jättestora Bavaria skådar ut öfver nya konstskeden. Imponerande kyrkor siras med väggmålningar, sådana Tyskland ditills aldrig sett. Antiken har tagit bostad vid Isars strand, och medeltiden står där upp i förnyad prakt och skönhet. I allt är kung Ludvig medelpunkten.

Det är intet tomt furstesmicker, som tagit sig uttryck i dessa bilder. Ludvig var själf ej konstnär, men han var konstfrämjare i en grad, som väl ingen furste varit sedan Hadrianus, soin han blifvit jämförd med. Han satte in sin hela viljekraft, sin hela hänförelse, större delen af sin civillista och en mängd millioner af sin privata förmögenhet på sitt mål: att lägga grund till en tvsk konst i Tyskland och att göra München till landets konstnärliga hufvudstad. Han var i sin ungdom klassicist, han som andra under seklets första år, och sandade antik skulptur med en framgång, hvars resultat eftervärlden gläder sig öfver i Glyptotekets svala marmorsalar. Han blef romantiker och patriot och lät sina konstnärer fylla väggarna i sitt residens' nybygnader med de germanska hjältesagorna i vidlyftiga bildserier. Han bygde det ena omfattande muséet efter det andra för de konstsamlingar, som tack vare honom hamnade i Munchen — däribland Düsseldorfsgalleriet, som flyttades undan när Napoleon väntades, och den Boisseréeska samlingen, som han inköpte 1827. Han gaf sin hufvudstad en helt ny karaktär, ombildade den som

KLENZE: GLYPTOTEKET I MUNCHEN

Sixtus V omdanat Rom — med den stora skilnad likväl, att renässanspåfven utan ett ögonblicks tvekan ref ner det antika, som stod lians bygnadslust i vägen och som han ansåg vara gammalt skräp, medan den romantiske kung Ludvig i stället bygde nytt i gammal stil.

Hade hans tid varit käckt skaparkraftig och ej så afgjordt tillbakaskådande och pietetsfullt efterbildande, så skulle resultatet af hans mecenatskap ha blifvit ett helt annat än hvad fallet nu blef. Det låg ej i tidens lynne att se, hvilken artificiell prägel detta nya Munchen fick. Vid de gamla krokiga gatorna med deras gamla hus och deras borgerliga ölstugor, bredvid det måleriska rådhuset med sitt torn och sitt porthvalf, invid de väldiga, bastanta kyrkorna med deras svartnade barockfasader stodo hans grekiska kolonader, hans propyléer, hans loggier och hans italienska basilikor i all sin prakt som främlingar, besvärade och föga hemmastadda. Ludvigs Munchen blef en profkarta på olika tiders och folks smak och sätt att bygga. Han gaf sitt folk med frikostighet och utan ensidighet en storartad kurs i tillämpad konsthistoria. Hans arkitekter voro lärde män, som så djupt vördade den klassiska och italienska konsten, att de ej sträfvade efter annat än att på möjligast korrekta sätt göra om hvad de gamle gjort, och som intresserade sig tillräckligt för hvarje uppgift, som lämnades dem, för att sätta sig grundligt in i den stil och smak, som fordrades.

Följden blef, att man i München ser en kyrka, om hvilken Baedeker med stolthet yttrar, att den utgör »en fulländad efterbildning af gammalitalienska basilikor från 5:te och 6:te århundradet», och en annan, hvars motiv man äfven utan Bædekers hjälp känner igen från Palermo, att den breda och

tråkiga Ludvigsstrasses perspektiv åt ena hållet begränsas af Constantinbågen och åt det andra af Loggia dei lanzi — som här ser trist och tom ut med sina summa tre bildverk och sin meningslösa tillvaro — att San Pietros fontäner

plaska utanför universitetet, och att det gamla slottet med sina kraftiga 1600-talsportaler blifvit inramadt på ena sidan af en palatsfasad i Palladiostil, å den andra af palazzo Pitti i kopia — underlägsen originalet, det medgifves gärna — hvilket sedan fortsätter i hofteaterns grekiska tempelfasad och på motsatta sidan i den byzantinska Allerheiligen Hofkirche.

Münchenarkitekterna hade alla gått i klassisk skola, bygde efter de bästa mönster, voro reproduktiva talanger, som förstodo att använda berömda motiv till olika ändamål. Leo v. Klenze (f. 1784, d. 1864), som inledde det nya skedet med glyptoteksbygnaden, påbörjad 1816/hade studerat i Paris och Italien och var öfvertygad om, att »det fanns endast en sann konst, nämligen den grekiska». Hade Ludvig låtit hans åsikt bli den rådande, skulle München nu ej ha att uppvisa denna stilblandning. Glyptotekets bygnad, som ansågs ha samma betydelse för Munchen som Schinkels högvakt hade för Berlin, hör till de för tidens smak mest typiska profven på tysk klassicism men har framför de flesta den förtjänst, att dess yttre och dess inre stå i full

KLENZE: PROPYLÉERNA I MClNCHEN.

harmoni, dess yttre angifver klart, bestämdt och utan allt braskaude bygna-dens ändamål. Andra prof på Klenzes klassicism äro Valhalla, det Partenon-liknande monumentet på höjden utanför Regensburg, Ruhmeshalle och — hans sista arbete — Propyléerna på Königsplatz, antagligen tänkta soin ett motstycke till Berlins Brandenburgerthor. Deras uppgift tyckes snarare vara att med sin stenmassa stänga för en farled än att öppna en väg. I nyare stil bygde han den ytterst prunkande Hofkirche efter mönster af Capella palatina i Palermo samt Gamla pinakoteket, Königsbau, tillbygnaden af residenset 111. m.

Hans rival Friedrich Gärtner (f. 1792, d. 1847) rörde sig hälst i medeltidsstilar — flera af bygnaderna vid Ludvigsstrasse, främst den romanska, tem-

KLENZE: VALHALLA VID REGENSBURG.

ligen torrt verkande Ludvigskyrkan. Ziebland bygde den praktfulla Bonifacius-basilikan, som prisas som ett utmärkt lärdomsprof, Aug. Voit det lådformiga Nya pinakoteket, som hör till kung Ludvigs senaste arkitekturverk, det grundlades 1846, och Ohlmüller den beaktansvärda Mariakyrkan i förstaden Au i 1400-talsgotik. Äfven i återställandet och utsmyckandet af landets götiska kyrkor, som så länge varit lämnade utan vård, tog kung Ludvig del, om ock ej alltid så lyckligt för bygnaderna själfva.

Kung Ludvig lämnade 1848 sin tron men ej sitt konstintresse. Han fortfor att skänka konstverk åt München, äfven sedan han blifvit exkonung och flyttat från residenset till Wittelbachska palatset, och han fick flera år före sin död se sin staty resas af invånarna i den stad, till hvars rykte han så kraftigt bidragit. Inför hans enkla, af ingen konstnärlig utsmyckning

prydda sarkofag i basilikan har vandraren allt skäl att stanna och skänka hans uppsåt och vilja en erkänsam tanke. Han var en af egendomliga motsatser hopfogad människa, exentrisk, oharmonisk, ofta storsinnad, dessemellan småaktig, svår att genomskåda. Bland hans förtjänster är väl den ej den minsta, att han satte lif i konsten och gaf konstnärerna många och stora uppgifter. Att han som byggherre frångick det klassiska idealet och tvang sina arkitekter öfva sig på olika stilområden, medförde ökad kunskap och betecknade ett steg framåt. Hans skönhetssträfvan liksom hans äregirighet kom i alla fall hans stad och hans folk till godo och tjänade ej endast till att tillfredsställa hans nycker som hos Ludvig II, som gömde de praktslott, han bygde, i svårtillgängliga bergstrakter, som bland annat efterbildade Versailles i det vansinniga Herrenchiemsee — vansinnigt därför att det var så ändamålslöst — och som satte en ära i att låta kopiorna öfverträffa urbilderna i slösande prakt. Med hans lika imponerande som originalitetslösa »sagoslott» löpte den kungliga bayerska epigonarkitekturen linien ut.

5.

Då Cornelius år 1819 gick att bli kronprins Ludvigs »fältmarskalk» ibland Münchens konstnärer, fanns det nya Athen vid Isar ännu endast i den fantasirike furstens hjärna. Det uppdrag, denne redan i Rom gifvit sin nya eröfring, var smyckandet af Glyptoteket med vägg- och takmålningar. Sedan uppstod det ena monumentala bygnadsverket och

därmed den ena storartade dekoreringsuppgiften efter den andra. Fältmarskalken hade äfven fått i uppdrag att anskaffa dugliga underbefälhafvare, det hörde honom till att uppfostra ett konstnärssläkte, som kunde värdigt lösa de stora uppgifterna.

Hans rykte förde snart en krets ungdomar till hans skola i Dusseldorf. Tv ännu var han endast halft vunnen för Munchen. Genom preussiske gesand-ten Niebuhrs förmedling — Niebuhr hade redan förut sökt göra regeringen i Berlin intresserad för det unga snillet, »den obestridligen störste målare, som uppstått sedan sextonde århundradet» — liade Cornelius, samtidigt med det han mottog kronprins Ludvigs uppdrag, blifvit utnämd till direktör för akademien i Düsseldorf. Han skulle vistas där vintertiden och under den varma årstiden leda utförandet af freskerna i München. Då akademidirektörsposten i sistnämda stad blef ledig 1824, mottog han den och flyttade då på allvar till München, medförande flera af sina lärjungar.

Hans verksamhet i München under de två årtionden, han var bunden där, betecknas af en rad storartade dekorativa kompositioner. Först smyc-

kandet af Glyptotekets tre salar med bilder hänförande sig till den klassiska mytologien och hjältesagan. Så kartongerna till den långa raden af fresker, skildrande konstutvecklingens gång och heroer, i Gamla Pinakotekets loggier-Utförandet af dessa kompositioner lämnades mot hans vilja till utom hans elevkrets stående målare -— det var eljes hans elever, som med ledning af hans kartonger fingo måla freskerna. Så följde freskoserien i Ludvigskyrkan, där ban ville framställa »kristendomens epos», de kristna idéernas historia från verldens skapelse till domedagen — en väldig uppgift, som Cornelius till sin harm ej fick genomföra i dess hela omfattning, herskaren inskränkte nämligen målningsytorna till en tredjedel af kyrkans väggar och hvalf — den tredjedelen var för öfrigt allt annat än liten, så väldigt tilltagna som kyrkans proportioner voro. 1 tre år arbetade Cornelius i Rom under flitigt studium af Michelangelo på kartongerna till detta storverk — för korets hvalf världens skapare och skapelse, för tvärskeppet representanter för den af den heliga anda inspirerade kyrkan, på väggfälten Kristi födelse och korsfästelse och på den stora korväggen öfver altaret yttersta domen. Sistnämda fresk — 19 meter hög — utförde Cornelius med egen hand.

Redan innan ' han mottog uppdraget för Ludvigskyrkan, hade vinden vändt sig och Ludvigs intresse för sin 'fältmarskalk' börjat svalna. Cornelius hade blifvit mottagen i München på det mest smickrande sätt. Strax efter sin tronbestigning hade kung Ludvig upphöjt honom i adligt stånd — detta skedde i själfva Glyptoteket, på valplatsen för fältmarskalkens första stora seger.

Men sedan uppkommo slitningar. Klenze och Cornelius voro två storheter, som hade svårt att trifvas under samma tak, arkitekten ville ha öfver-taget öfver målaren, och denne fordrade utrymme och frihet för sina idéer. Äfven med Gärtner uppkommo slitningar, konungen befans mera tillgänglig för arkitekternas ord än för målarens, och så erbjöd Cornelius efter yttersta domens fullbordande sin tjänst åt den nye konungen af Preussen, Friedrich Wilhelm IV, och flyttade till Berlin 1841.

Där väntade honom flera stora uppgifter, hvilka medförde hans största missräkningar. Utsmyckandet med fresker af ett blifvande campo santo med kungagrafvar invid den nya domkyrkan i Berlin kom ej längre än till en mängd kartonger. Arbetet med dömen och med furstegrafvarne afstannade helt och hållet 1848. Kompositionerna till detta väldiga dekorations verk, som Cornelius ej dess mindre fortsatte, sysselsatte honom under hela hans återstående lifstid, än i Berlin, än i Rom. Och dessa kartonger, behandlande mänsklighetens hela historia och kristendomens uppgift och innehåll, blefvo hans förnämsta verk och hälsades allmänt som det största resultat, den tyska konsten dittills vunnit. De ha i Berlins nationalgalleri fått sin särskilda helgedom i de båda Corneliussalarna, bygnadens hedersrum och medelpunkt.

Själf har Cornelius i Tyskland blifvit hyllad som den moderna tyska konstens grundläggare och sin tids störste konstnär. För en icke-tysk synes detta vara en fosterländsk öfvervärdering af hans snille. Tv hvad man sak-

nar hos Cornelius, är konstnärlig frihet, resultatet af personlig naturåskådning liksom af personlig formbildning. För den tid, som så länge sett imitation skon sten herska — i den traditionella akademismen, i klassicismen, i nazarenernas målning — för denna tid innebar Cornelius' formalism ingen svaghet. Tvärtom, i Cornelius hade Michelangelo

återuppstått, med honom uppväxte en grandios monumental konst, uttryck för det pånyttfödda germanska idealet, och att denna konst var så lärd som alla de gamla mästar-nes tillsamman ocli så skarpsinnig och tankedi-ger, som endast en filosofhjärna kunde deducera fram, det kunde ej annat än höja mästarens anseende i det lärda Tyskland. Thorvaldsen var ett stort barn, som lät sig ledas af en gudomlig instinkt, Cornelius åter var idealet för filosofen-konstnären — själf kallade han en af sina kompositionsserier en filosofisk doktorsdisputation. Thorvaldsen utgick vid sitt skapande från naturen, Cornelius från idéen, och då idéen var något högre än utförandet, så var det ej fråga om, hos hvilken konstnär den största storheten var att söka.

Men det kan ej hjälpas, eftervärlden är kall inför Cornelius' filosofiska konst, ty — tvärt emot hvad dennes lärda samtid begärde af konsten — fordra nya tiders barn af denna individuelt lif i oändligt högre grad än tankeinnehåll. Nutidsmänniskan, som värmes af florentinames, af holländarnes, spanjorernas liksom af åtskilliga tyskars konst från äldre tid, står oförstående och märkligt

oberörd inför Cornelius — denna kollossala apparat, detta imponerande tankearbete inger ingen annan känsla än aktning för konstnärens trohet mot sina ideal, för hans karaktärsstyrka, uthållighet och konsekvens. Man gitter ej gissa den symboliska meningen med hvarje figur i hans kompositioner, man ser på dem och glömmer dem, och den som ej vet, att Cornelius var en stor konstnär, tycker att han var en afgjordt ointressant målare.

Det måleriska spelar en obetydlig roll i hans liksom i Carstens' konst, innehållet, tanken i hans verk är för honom det hufvudsakliga. Om en af hans ungdomskompositioner, »Odyssevs hos cykloperna», sade Goethe år 1804 de äfven för hans senare alstring betecknande orden: »Innehållet i hans bilder år med flit sammantänkt». I hans tidigare arbeten, i de sträfva men manliga och allvarliga Faust-teckningarna t. ex. — är uttrycket det, han först och sist söker. I målningarna i casa Bartholdy är det beskrifvande eller berättande draget skarpt framträdande. Målaren är rädd att åskådaren ej skall förstå, hvad det är som föregår och hvad hvarje figur i taflan har där att göra. Tankeinnehållet var för Cornelius till den grad hufvudsak, att det för honom betydde föga, hvem som utförde hans kompositioner i färg, blott det var en man, som omfattade hans idéer. Hans egen konst blef hufvudsakligen kartongkonst och hans stora inflytande bidrog i betydande mån till det förfall, konsten att måla råkade uti i Tyskland.

Cornelius föraktade allt hvad stämning och illusion hette liksom färgspelets och ljusets inflytande i en målning — dylika oväsentligheter drogo endast tanken från hufvudsaken: från verkets andliga innehåll. De stafflitaflor af honom, man påträffar i tyska gallerier, äro skäligen ledsamma — den bästa af dem, jag sett, är den lilla »Kristi begrafning», som fins i Thorvaldsens museum — och freskerna i Glyptoteket ge ett afgjordt obehagligt intryck till följd af den brokiga, oharmoniska färgen. Hos målningarna i Ludvigskyrkan är det nog en förtjänst, att de ej distrahera genom koloristiskt eflektsökeri, men de fängsla ej häller genom andra egenskaper. Man ser på dem och väntar på en känsla, som ej vill infinna sig. Hela serien gör intryck af ansträngning. Cornelius hade med skäl kunnat säga, att när hans konst bäst varit, har den möda och arbete varit. Så kan man ej håller undgå att jämföra med Luca Signorelli och med Michelangelo, både »Yttersta domen» med dess konstfullt afvägda komposition och »Världens skapelse», där hos Cornelius skaparen i sina vidlyftiga draperier ej har mycket af den väldighet, som finns hos förebilden. Michelangelos världsherskare är ingen bilderboksgudfader, där han kommer flygande fram genom rymden, han är i full verksamhet, mycket återstår ännu för honom att göra, han har brådt, men han har också kraft att skapa en värld. T Cornelius' »Yttersta domen» finnes ej Michelangelos för fromheten stötande nuditeter, ej häller denna vrede hos herren, det ondas jättestarka förkrossare, som i själfva verket är mera hednisk eller gammaltestamentlig än evangelisk. Det teologiska tänkandet har dikterat Cornelius' komposition, som utmärkes af sorgfällig jämvikt i gruppering och linier, men ock af kraftlöshet. I stort sedt tyckes den mig påverkad af Memlings domedags-

bild,hvarifrån särskildt den under Gud Fader stående ärkeängeln synes vara hämtad.

Cornelius var en alltigenom allvarlig och djup natur, som ville storhet i konsten, som höll henne i ära och aldrig sökte

annat än det enligt hans åsikt högsta. Han var en allt annat än hvardaglig människa, därom äro alla ense, och en och annan bland hans beundrare säger rent ut, att det nog mest var hans imponerande karaktär, som förvärfvade honom hans konstnärliga rykte.

Som akademichef herskade han enväldigt och gjorde sig minst af allt känd för tolerans. De akademier, han styrde, blefvo grundligt omorganiserade, gamla professorer pensionerades och nya krafter sattes i deras ställe. Ännu då Cornelius ledde akademieii i Düsseldorf, uppfostrade den gamle Langer i München ungdomen i Rafael Mengs' traditioner. Det var Langer, som en gång afrädt

Kartong (ill freskmiining i Ludvigskyrkan, München.

CORNELIUS: SKAPELSEN.

den unge Cornelius från att bli konstnär och soin, då denne redan var akademidirektör i Dusseldorf, yttrade om honom: >Jag hade en elev, som ej var utan anlag och skicklighet, lian lydde mig likväl inte, och — det blef ingenting af honom.» Ett par år senare efterträddes Langer som chef för Münchens akademi just af denne samme Cornelius. För öfrigt upp-rätthöllo dessa konservativa akademiledare oljemåleriets traditioner, dem Cornelius och hans skola ringaktade.

Undervisningen bedrefs hos Cornelius hvarken reglementsenligt eller allsidigt. Liksom det varit brukligt i medeltidsatclierna, voro eleverna mästarens biträden. Lärarne stodo liksom lärjungarne under mästarens befäl, fjättrade i hans personlighets bunn. Han uppfostrade dem allihop till freskomålare och lät dem måla på alla väggar i Munchen, som upplätos åt dem. De tecknade och målade »cornelianskt», så lika, att dc visst ej alltid själfva kunde urskilja hvad som härrörde från den ena eller andra. Ortodoxi herskade i Cornelius' skola ofantligt mycket mera än hos David i Paris, men från ensidighet vill ändå cn och annan af hans beundrare fritaga mästaren. Visserligen föraktade han landskap och genre, liksom allt känsligt färgvackert och allt elegant i målning. Känsloromantiken, som efter hans afgång sköt biomst i Düsseldorf, den konstälskande klosterbroderns svärmerier, madonnakult och Undinesagor, dylikt låg ej för hans sträfva konstuppfattning. Ej häller förordade han på äldre dagar upptagande af ämnen ur dikter. »Då vi dikta», sade han, »skola vi dikta själfva och ej låta dikta för oss».

Konsten kunde ej stanna på hans ståndpunkt. Han såg sina samtida och sina läijungar slå in på andra vägar och söka själfständighet, och vid hans afflyttning från kung Ludvigs hufvudstad sade hans för detta beskyddare lugnt, att konsten i München dock ej var bunden vid Cornelius.

Tack vare honom fanns det dock en Münchenskola och hade där uppblomstrat ett konstlif, sådant ingen tysk stad på århundraden kunnat framvisa. Låt vara att blomstringen var artificiell, den innebar dock en stor ansats.

I Berlin slog hans konst inga djupa rötter — intresset låg där ej åt det abstrakta och fdosoferande. Nya strömningar utträngde lätt münchenrikt-ningen. Realiteten segrade öfver idealiteten och färg öfver kartong. Och skulle det vara stor konst, så föredrogo äfven de konstbildade berlinarne Kaulbaclis mera ögonsmekande historiska bilder framlör Cornelius' tankesymbolik. Den gamle mästaren isolerade sig i sina kompositioner för kungagraf-kyrkan och lefde mest i Rom på sin ungdoms valplats. Hans inflytande var numera ej stort, men med vördnad hälsades den gamle kämpen af både Tysklands och andra länders konstnärer. När han 1861 återkom från Rom, 78 år gammal och nygift för tredje gången, mottogs han i Munchen af hela konstnärskåren som en konstens furste. Han lefde ända till 1867. En tråkig staty restes till hans minne i München — hans skola var då längesedan död.

Vida mindre framträdande som konstnärlig personlighet var Julius Schnorr, adlad Schnorr von Carolsfeld (f. 1794, d. 1872), som dock var en både talangfull och finkänslig natur. När han från den prerafaelitiska stilen, som han med smidighet tillegnat sig, fördes in i Cornelius' »bann», förlorade han sig själf, arbetade sig visserligen ur sin italienska stil men in i den cornelianska och därmed var hans utveckling afslutad. Äfven han utbytte Rom mot München och fylde väggarne i kung Ludvigs slott med fresker i mängd, Karl den store, Barbarossa, Habsburgertaflor och Nibelungencykeln i en lång rad af

rum i Königsbau — många års arbete. Han sträfvade före någon af kamraterna efter att väcka en tyskt nationel stil.

Tyvärr var han ej mera kolorist än de andra.

6.

Den tredje af de konstnärer, som framför andra fingo på sin lott att pryda kung Ludvigs praktbygnader med konstverk, var skulptören Ludvig Michael Schwanthaler (f. 1802, d. 1848). Man träffar hans arbeten öfverallt i slottssalarna och litet hvarstädes ute i staden — och äfven i andra tyska städer och mångenstädes utanför Tyskland — och man behöfver knapt uppsöka hans specialmuseum vid den gata i München, som nu bär hans namn, för att se, hur mångfrestande den mannen var, hur rastlös i sin arbetsifver och hur lättvindig såväl i försöken till karaktärisering som i det plastiska utformandet af figurer och idéer. Han blef ej mera än 47 år gammal, var länge sjuklig, måste begagna kryckor och rullstol och hade ändå haft energi och krafter nog att lämna efter sig mer än 200 statyer och massor af andra slags skulpturverk.

Hans imponerande alstringskraft motsvaras ej af någon vidare ursprunglighet, och brådskan under massproduktionen medgaf hvarken ett djupare inträngande i ämnet eller ett kärleksfullt genomarbetande. Utkastet kan vara af god plastisk verkan, det var också strängt taget endast grofarbetet, mästaren utförde — när det finare utmejslandet skulle boija, då ansåg han konstverket färdigt och lämnade det, ej som Cornelius att fullbordas af sina elever, utan lämnade det ifrån sig som afslutadt. Detta skedes München-plastik liksom måleriet hade sin styrka mera i viljan än i förmågan, dess förbannelse låg i ringaktandet af det konstnärliga studiet. »Vi ha hufvudet fullt af poesi — aber wir können's nicht machen», hade Cornelius sagt en gång.

Schwanthaler var en född skulptör, han var mångsidig och orädd, först och sist var han improvisatör och dekoratör, gjorde friser, relieffer och karyatider — bland andra den 85 meter långa korstågsfrisen i Königsbau — gjorde äfven teckningar till väggmålningar för slottsalarne — bland annat 24 stora kompositioner till Odyssén — gjorde statyer för Feldherrn halle, Kristus och evangelisterna för Ludvigskyrkan, en mängd konstnärsstatyer för pinakoteket! yttre och Wittelbachska furstehusets hjältar för tronsalen 1 slottet. Af dessa sistnämda gyllene kolossalbilder äro de medeltida herskartyperna de bäst lyckade, främst bland dem står kanske Fredrik den segerrike — med hjälmen på hufvudet och i fotsid mantel. Om Schwanthaler romantiska läggning blir man här påmint, låt vara att hans romantik hufvudsakligen ligger i hans medeltidshjältars klädsel — för resten intresserade lian sig på beställning för hvilken riktning som hälst och levererade hastigt ocli billigt statyer till fots eller till häst. Karl XII, »om till svenska besökandes öfverraskning afslutar den gyllene raden af Wittelbachska furstar,

SCHWANTHALER: BAVARIA, och KLENZE: RUHMESHALLE I MÖNCHEN.

är ytligt och intresselöst uppfattad — likaså den naturligtvis ej till samma serie hörande Karl XIV Johan, som finns att se på Norrköpings torg och som af stadens vederbörande år 1844 beställdes af Schwanthaler för det billiga prisets skull (3000 kr.). För en si ringa summa åtog sig ingen af de samtida suenska konstnärerna att leverera en kungastaty.

Bättre än hans historiska porträttstatyer äro hans idealbilder, där det gälde form mera än karaktär. Frontonen i Valhalla tillhör hans bäst dekorerande arbeten. Men när bilderna blefvo så stora som Bavaria i Munchen, så blef ock innehållslösheten af sä stora proportioner, att ingen kan blunda för den. Ravarias ära är uteslutande den att ha varit världens största staty (19 meter hög), till dess fransmannen Bartoldis Liberté restes utanför New Yorks hamn, figuren 50 meter hög.

Förgäfves erbjöd Cornelius Overbeck en professorsplats i München. Men af rättroende nazarener — dock ej tillhörande den ursprungliga kretsen af San Isidorobröderna — pryddes likväl kung Ludvigs medeltidskyrkor. Eberhard — som böljat som klassicist men i Rom slutit sig till Overbecks konstnärliga trosbekännelse — modellerade helgon och kristliga heroer, madonnor och biskopar, och Heinrich Hess (1798—1863) blef skedets kyrkliga monumentalmålare.

Mera smidig'än Cornelius rättade han sina målningar gärna efter kyrkan, som de skulle pryda. I Allerheiligen Hofkirche höll han sina fresker i otadlig byzantinsk anda — en förmildrad Giotto. Kyrkan är så mörk och är så färgstarkt dekorerad, har så mycket mosaiker och guld, att målningarna ej ha lätt att göra sig gällande. De dekorera emellertid bra, och profeterna stiga kraftigt fram ur guldgrunden. Äfven bilderna i Bonifaciusbasilikan utmärkas af en mildhet och en stilla frid, som man kunde vänta sig af den tyske Flandrin. Men Flandrin var — såsom det en fransk

konstnär anstår — också en duktig stafflimålare, medan Hess' stafflitaflor däremot äro betydligt ledsamma. Den i Kom målade »Apollo och muserna» visar en färgsammansättning att förvåna sig öfver — hvilka färger som hälst placerade hvar

som hälst. Den altarbild, som blifvit kallad »Jungfrun i härligheten» (liksom den föregående i Nya pinakoteket) oeh som blifvit berömd för naivt och ädelt natursinne och äfven för mästerligt utförande, verkar pä mig som intet annat än uppkok, utspädd och försötmad Umbrisk skola. Och hans öfriga sediga ocli menlösa madonnor äro betydligt banala.

Liksom under Davids herskartid i Frankrike stodo landskapet och genren ej högt i kurs i den konstvärld, där Cornelius förde spiran. Det moderna lifvet var ej ett värdigt föremål för den höga konsten, och landskapet var en obetydande konstart. Det fick dock i Munchen sin monumentalmålare i Rottmann, hvars fresker i Hofgartens arkader ha blifvit ansedda som det högsta, stillandskapet nådde. Till dem skall jag återkomma i ett följande kapitel, liksom till genremålarne.

Historiemåleriet var i München insatt på högsätet som den högsta art af målning, allt annat var smått och obetydligt, och den unge konstnär, som tänkte högt om konsten, måste välja dess högsta art.

Där var t. ex. den unge Moritz von Schwind från Wien, som kom till München 1827, målade romantiska sagoämnen i slottet och gjorde kompositioner till fresker för slottet Hohenschwangau, allt med så tvifvelaktigt resultat, att han, då han inga vidare beställningar fick, så godt som uteslutande öfvergick till teckningen. Till föga skada för öfrigt, ty just som tecknare utvecklade han — »den mest tyska af Tysklands konstnärer» — sin hela förmåga.

Där var Bonaventura Genelli (född i Berlin 1798, d. 1868), som efter 1836 var att räkna till münchenkonstnärerna men som ej blef räknad till snillena ibland dem. Han kunde ej måla fresker och var svag äfven som målare i olja. Han hade under sin Romtid visat dragning till det klassiska och försummat naturstudiet — ej af princip utan helt enkelt af medellöshet. Han hade ej haft råd att hålla sig med lefvande modeller, och så stängde han sig inne liksom Carstens ocli gaf i teckningar fritt lopp åt sin öfversvallande fantasi och sin skaparlust. Bibliska och mytologiska ämnen behandlade han, men det mest personliga gaf han i teckningsserierna »En hexas lif», »En rucklares lif», »En konstnärs lif», kompositioner, som visa en stor diktande fantasi, ett rörligt idélif, en allt utom vanlig originalitet. Han var befryndad med Carstens i styrka och svagheter — liksom hos Carstens är i Genellis teckningar kompositionen i dess helhet det som väcker största intresset. Att individualisera var ej hans sak. Liksom Michelangelo — utan alla jämförelser för öfrigt — skapade Genelli sitt eget människosläkte, som ej var absolut likt det verkliga. Hans förmåga att vrida människokroppen i krångliga ställningar, ibland rent af med korkskrufven som ideal, var onekligen tacksamt att karrikera — hvilket också Oberländer gjort i sin roliga Genelli-imitation »Kyssen».

Genelli lefde i bekymmersamma omständigheter, till dess grefve Schack, skaparen af den präktiga konstsamling i München, som bär hans namn, år 1836 gaf honom en följd beställningar på målningar. Genelli var då 58 år och hade föga målat förr. Tre år senare blef han professor i Weimar och fick ändtligen lefva fri från näringssorger.

Han utförde för Schacks galleri i olja flera af sina tidigare teckningar. Det har blifvit sagdt, att de ur målarsynpunkt tillfredsställa, endast om man tänker

sig dem utförda i monumental storlek. Frågan är, om färgverkningen skulle blifvit bättre då och om man öfver hufvud taget vinner något på att göra målningar af kompositioner, som till sin anda äro teckningar, höra till »grif-felkonsten» mera än till färgernas konst. Genellis målningar blefvo bäst, då ban helt och hållet uppgaf sökandet efter färgeffekt, såsom i »Lykurgus' strid med bacchanterna». Eljes använde han en färg för de nakna kropparna, en för marken och en för himlen eller bakgrunden, men någon harmoni i denna treklang af färger hade han svårt att nå, äfven om han någon gång kunde få ett visst djup i det helas färgton. När han valde ett lugnt, stilla motiv, sådant som »Ängelns besök hos Abraham», kunde han bli afgjordt ledsam, han behöfde buller och slagsmål, nakna kroppar i slingringar, armar och ben, som spritta åt alla kanter. Och långa förklaringar äro nödvändiga till hans kompositioner, om man skall rätt sentera deras innehåll. Det har han gemensamt både med föregångare och efterföljare, med Carstens och med Klinger.

Af Cornelius' skola blef Wilhelm von Kaulbach (f. 1805, d. 1874) den mest lysande representanten för riktningen i dess öfvergångsskede från mästarens stränga, obevekliga och aldrig ögonsmekande formalism till den historiska illustrationskonst, den populariserande monumentalstil, som blef typisk för münchenmåleriet i århundradets midt och ett stycke framåt.

Liksom Cornelius blef också Kaulbach hyllad som Tysklands främste konstnär och han har äfven fått dela sin mästares öde att bli ringaktad af ett yngre släkte. Äfven han var spekulativt anlagd; han var en lärd man och hade sitt hufvud för sig. En man som totalt saknade naivitet, hvars konst alltid var mera tanke än fantasi och som sökte svåra och djupsinniga uppgifter. I grunden var han ironiker, gjorde skäl för benämningen »målarnes Henrik Heine» och ansågs ha kunnat bli en Tysklands Hogarth, om han velat. Han var olik Cornelius däri, att han alltid sökte ytans skönhet i sina verk. Stor hållning nådde han långt ifrån alltid, men väl åstadkom han vackra figurer, smakfullt fallande draperier, behagligt och ytterst omsorgsfullt komponerade grupper. Hans form är stereotyp och blir lätt fadd, hans idealiserande af människokroppen närmar sig det schablonartade, han är ej en konstnär att taga på allvar, heter det nu om den döde stormannen. Han var en af de konstnärer, som tillfredsstälde sin tid men som har föga att säga åt eftervärlden.

»Målarnes Heine» blef tidigt en troende cornelian, för hvilken det fanns endast en värdig art af målning, den monumentala. Han, som i sin ungdom

W. v. KAULBACH: JERUSALEMS FÖRSTÖRING. Väggmålning i Niuw Muaeum, Berlin.

visade böjelse för genreämnen och för natursträfvande i målning, blef, liksom de andra, freskomålare i kung Ludvigs slott och gjorde sig sedan ett namn med sina monumentaltaflor, främst genom sin väggmålningscykel i Berlins nya museum och genom sina teckningar — »'Reinecke Fuchs», »Goethes kvinnogestalter» — som ypperligt föllo i hans samtids smak.

»Hunnerslaget» och »Jerusalems förstöring» voro de första af hans kompositioner med världshistoriska ämnen.

Den förra (som upptog målaren åren 1834—1837) är väl den mest beherskade och konsekvent genomförda af hans monumentalkompositioner, visar mera jämvikt och flykt i hållning och utförande än de följande. Ämnet är taget ur en krönika, som skildrar en ursinnig drabbning mellan romare och hunner utanför Roms murar, en strid så häftig, att de fallnas själar fortsatte kampen tre hela dagar och nätter och störtade lös på hvarandra med samma raseri som medan de lefde. »Jerusalems förstöring» (i Nya pinakoteket i Munchen), liksom den förra målad i olja, kartongartadt hållen, brunt i brunt, är mindre än denna, med klassisk storhet och rytm grupperade tafla en enhetlig, sammanhållen komposition. Man ser i bakgrunden det brinnande templet och den romerska kejsarens intåg, medan hufvudgrupperna utgöras af den judiske öfverstepresten, som dödat de sina och nu stöter dolken i sitt eget bröst, af den kristna familjen, som under afsjungande af fromma lofsånger drager bort, ledsagad af änglar, af de knäböjande barnen, som bönfalla om att få följa dem, och af den flyende Ahasverus som representant för det i världen utjagade fridlösa judafolket.

År 1847 — samma år som Kaulbach blef akademidirektör i Munchen — började han smycka förstugan i Neues museum i Berlin med väggmålningar, skildrande världshistoriens olika skeden eller dess mest betydelsefulla moment.

Förutom »Hunnerslaget» och »Jerusalems förstöring», som här upprepades i större skala, utgjordes serien af »Babels torns fall», »Greklands blomstring», »Korsfararne framför Jerusalem» och »Reformationens tid» — dessutom tillkommo friser med allegoriska figurer. »Babels fall» visar hur Noaks stammar spridas öfver jorden, »Greklands blomstring' framställer Homeros sjungande för folket. »Korsfararne» är mer än de andra en verklig historiemålning. »Reformationen» däremot visar i en kyrka sammanförda grupper af 15- och 1600-talens framstegsman på olika områden med Luther som medelpunkt.

Målningarna utfördes ej i freskoteknik utan på torr grund på muren. De togo 16 somrars arbete, till de senare målningarna lämnade Kaulbach endast skizzerna. De ha blifvit mörka och bruna — om de ej varit det från början — dessa stora illustrationer i färg, »extrakt af världshistorien», som de blifvit kallade, »guds ande i historien», som

Kaulbach själf sade sig vilja framställa.

Närmast till dem sluter sig den stora kompositionen »Slaget vid Salamis» i Maximilianeum i Munchen. Kartongen i Berlins nationa(galleri är minst sagdt jämngod med den utförda målningen. Den är i sin hela anordning, sin rika komposition, sin idealisering, gruppering, drapering liksom i färgval och penselföring typisk för Kaulbachs möjligheter och begränsning.

I München afslutade Kaulbach kung Ludvigs många fresker med skizzerna för nya pinakotekets yttermur, hvilka — enligt kungens eget förordnande — behandlade konsternas uppsving i München under hans hägn. Kaulbach åtog sig endast motvilligt uppdraget. Man har tadlat honom därför, att han i dessa monumentalkompositioner karrikerade det, han skulle förhärliga, och gycklade med hela skolan i de »burleska uppträden», han skildrade. I själfva verket äro de personliga anspelningar, som här finnas, ganska väl gömda — åtminstone för de utom tidens inre historia stående — i kompositionernas allmänna banalitet. Endast en af de många freskerna är uppenbar karrikatyr, den som visar Cornelius och hans krets slående Zop-fens stångpiskprydda hydra till döds.

8.

Arkitekturen går äfven i öfriga delar af Tyskland samma väg som i München från klassicism till medeltidsstilar. I århundradets början är den grekiska stilen enväldigt herskande, en mer eller mindre ren hellenism uppammas af skolchefer på ömse håll. Efter Langhans och Gilly i Berlin öfver-

tages den grekiska formvärlden af Schinkel och Klenze i främsta rummet. I Berlin liksom i München reser sig den ena stiltrogna bygnaden efter den andra, och mångenstädes i det öfriga Tyskland följes exemplet. Typiskt för hvad man ville blir kung Ludvigs Valhalla vid Regensburg, som skulle vara ett monument öfver Tysklands forntid och Tysklands ära och som blef ett grekiskt peripterostempel utan spår af tysk karaktär. Den grekiska tempelfasaden anses lämpa sig för snart sagdt hvilka bygnader som hälst, bakom doriska eller joniska kolonnader gömma sig muséer, kyrkor, teatrar, parlamentshus, sjukhus, vakthus, banker, börslokaler, och den ledande grundsatsen hos arkitekterna är den, att en bygnads utseende alls ej behöfver lämpa sig efter dess ändamål eller väsen, att tvärtom dess genomfördt stilenliga yttre är hufvudsaken och att den arkitekt är den främste, som kommer de grekiska förebilderna närmast.

Att tillegna sig som sin egendom och för moderna behof använda de gamles principer och former, är det mål, Schinkel uppstält för sig. Karl Friedrich Schinkel (f. 1781, d. 1841) är lika litet som Klenze direkt efterbildare, men väl liksom denne en lojal undersåte under stilens lagar. Han har en mycket finkänslig blick för formens adel och jämvikt, för liniers och proportioners skönhet. Enligt Gurlitt är det i högre grad dessa egenskaper än hans mycket lofordade, för öfrigt oomtvistliga fantasi, som gör honom till en «tor mästare.

»Sedan Louvrefasaden bygdes», yttrar nämde fackman, »efter Perrault och dennes efterföljare, bland hvilka Knobelsdorf var en i Berlin, ha i Tyskland inga kolonner blifvit skapade af sä fin massbildning som Schinkels, ingen gafvelfront af så fylligt harmonisk verkan, af så omsorgsfull detaljutbildning och så noggrann beräkning af proportionernas verkan. Ej häller har det lyckats att så välgörande förbinda gafvelfrontens stela motiv med bygnaden, som den täcker, att nå enhet mellan dessa båda delar så otadligt som i Berlins Schauspielhaus och äfven i Klenzes Glyptotek.»

Samma år (1816), då Klenze uppförde Glyptoteket, bygde Schinkel i Berlin sin första klassiska bygnad, vakthuset vid Unter den Linden, fast, samladt, stadigt som Bank of England. De grekiska marmorheroerna äro dock mera hemma bakom Glyptotekets joniska kolonner än londonmäklarne passa i stycket med deras banks korintiska kolonnad och de preussiska gardisterna i sina pickelhufvor med Schinkels doriska tempelfasad. Efter Königswache följer Schauspielhaus, uppfördt på den gamla bygnadens grund och delvis med användande af dess murar — uppgiften således betydligt försvårad för konstnären — vidare Altes Museum med dess kolonnad och dess rotunda och Schlossbrücke. Och på papperet följde därpå två storslagna skapelser i antik stil: slottet i Athen, af Schinkel förlagdt på Akropolis' klipphöjd, och det för kejsarinnan af Ryssland komponerade slottet Orianda på Krim — ett klassiskt fantastiskt sagoslott med marmorsalar, pelargångar, terrasser, det hela slutande sig förträffligt till naturomgifningen, där det ligger högt på hafsstranden, dominerande mellan berg och lundar.

Schinkel fick bygga rätt mycket på papperet. Först dröjde det efter hans återkomst från Rom 1805 ett tiotal år, innan

han fick på allvar visa hvad

SCHINKEL: ALTES MUSEUM I BERLIN.

han dugde till. Det var ingen tid af konstblomstring, han kom in uti, tvärtom voro förhållandena så ogynsamma som möjligt: krig, penningbrist, politisk förnedring. Han hade ingen Napoleon att bygga åt, kung Friedrich Wilhelm III fann honom för idérik. »Man måste lägga betsel på honom», var konungens uttryck om sin främste arkitekt.

Schinkel var en mångsidig begåfning. I hans ungdom var för honom måleriet lika lockande som arkitekturen. Hans italienska stiliserade landskap, som i utförandet kunde vara ganska dilettantiska, hade sträng plastisk hållning och stora, rena linier. Som alltigenom typisk för konstarten kan nämnas den långt senare (1825) utförda dekorativa målningen »Greklands blomstring», en rikt anordnad utsikt öfver haf, stränder, bergssträckor och som förgrund ett tempel under bygnad. Att på ett effektfullt och osökt sätt inplacera arkitekturen i landskapet, som hörde den organiskt till detsamma, var hvad Schinkel främst lärde i Italien.

Han var i sin ungdom vida mera romantiker än klassicist och svärmade — liksom flera af hans jämnåriga — på den tiden och ännu längre för gotiska kyrkor mera än för helleniska tempel. Man kan våga det antagande, att det var hans måleröga, som fann behag i gotikens fantastiska, liffulla konturer — han behandlar stilen hufvudsakligen ur målerisk synpunkt. Bland hans målningar finnas utsikter öfver fantasistäder med ståtliga katedraler (en i Berlins nationalgalleri), och bland de af hans bygnader, som ej kommo längre än på papperet, märkes från 1810 en gotisk grafkyrka öfver drottning Louise och — från sanuna år som vakthuset — en prunkande gotikdöm, afsedd att byggas på Leipzigerplatz till minne af befrielsekriget mot Napoleon.

I Werderkyrkan ej blott ritade utan bygde han sedan ett gotiskt tempel, men det är betecknande, att hans första förslagsritningar till denna kyrka visa en romersk interiör med låga hvalf, uppenbarligen påverkad af Madeleine i Paris. I Nikolaikyrkan i Potzdam med dess vackra kupol anslöt han sig nära till Panteon i Paris och Paulskyrkan i London — de fyra hörntornen finnas ej på hans ritningar — och i slottet Babelsberg, sedermera tillbygdt af andra, till engelsk gotik. Nydanare var han i sin bygnadsakademi i Berlin, som visserligen ej kan kallas vacker, men som innebär ett nytt uppslag i så måtto, som han där införde tegel som synligt material och afpassade konstruktionssystemet efter materialet.

1 en del inredningsarbeten i slottet fiek Schinkels antika smak ett godt uttryck. Och hans fantasi, liksom hans stilkänsla och hans grundliga kunskaper kommo utmärkt väl till sin rätt i de teaterdekorationer, han utförde i skizzer för den kungliga scenen i Berlin. Han gjorde också själf utkast till de två freskomålningarn» i hans museibygnads kolonnad, hvilka skildra öfvergången från natt till dag och lifvets utveckling på jorden från morgon till afton. Utförda af Cornelius' lärjungar blefvo dessa fresker dock ej synnerligen anslående.

Jämte den klassiska arkitekturen upptog den romantiska skedets bygg-konstnärer och fosterlandsvänner. Efter Englands föredöme — i England hade en hel literatur om landets gotiska minnesmärken växt upp — började tyska lärda och arkitekter studera medeltidsarkitekturen. Det tog tid att

SCHINKEL: SCHAUSPIELHAUS I BERLIN.

tränga in i den, så främmande som dess principer voro för de uteslutande klassiskt bildade, och de försök, som till en början gjordes, kunde uppenbara en märklig brist på insikt i det gotiska formspråkets konstruktiva grunder — Schinkels fantastiska, originella förslagsritning till Berlinerdömen är i detta afseende typisk nog — liksom i ännu högre grad bristande blick för gotikens olika utvecklingsstadier. Man gjorde skarp skilnad mellan god gotik och dålig, och vid de restaureringsarbeten, som inföllo under detta skede, hände det nog att gamla gotikkyrkor, hvilkas stil ej var af den »goda» sorten, fingo nya kläder på, fingo »ädlare» former än hvad deras byggmästare förstått att gifva dem. Den tyska böjelsen att snöra in konsten i regler gjorde sig äfven här gällande.

Det var främst i Rhentrakten, gotikhänförelsen blomstrade. Det af de gotiska bygnadsminnena, som framför allt sysselsatte samtiden, var Köln-domen. De gamla planritningarna till kyrkan hade år 1814 blifvit återfunna i

Darmstadt. Då Rhenprovinsen efter Napoleons fall kom i Preussens ägo, blef fullbordandet af dess främsta kyrkliga minnesmärke en hederssak för landet — Kölndömen skulle i sin hela glans stå som ett nationalmonument öfver Tysklands befrielse. Arbetet gick ganska långsamt. Färdigt stod det väldiga templet först 1880, sedan vederbörande som en yttersta utväg genom ett »Dombaulotteri» insamlat de sista 11 millionerna. För mycken formell torrhet, för litet lefvande fantasi och pietet mot det ursprungliga, antingen det så var regelrätt eller ej, har man funnit hos Kölndömens fullbordare liksom hos snart sagdt alla arkitekter i olika länder, som lagt sin hand vid en gammal bygnad.

Arkitekturen arbetade sig likväl oaflåtligt framåt efter de gifna uppslagen. Genom att upptaga och genomstudera den ena historiska stilen efter den andra vann man kunskap och erfarenhet och aflägsnade sig från ett ensidigt fasthållande vid vissa former eller smakregler som de enda saliggörande.

9.

Inom skulpturen fick Berlin sin främsta klassiker i Kristian Rauch (f. 1777, d. 1857). Hans närmaste föregångare, Gottfrid Schadow, som var verksam ännu långt in i det nya århundradet, hade i sina historiska statyer visat utprägladt realistiska tendenser men dock ej i dessa verk kommit öfver en viss otymplighet. Smaken hos hans samtida pekade åt ett annat håll än dit hans realistiska sträfvan gick. När han böjde sig för smakriktningen, åstadkom han i Blüchers staty i forngermansk dräkt med lejonhud öfver skuldrorna en ren karrikatyr. Rauch gick ej i Scliadows spår, fastän det var han, som

RAUCH: DROTTNING LOUISES OCH KUNG FRIEDRICH WILHELM MI:S SARKOFAGER.

I mausoleet vid Charlottenburg.

fick på sin lott att realistiskt utföra den ryttarstod öfver Friedrich II för Berlin, som sysselsatt Schadow länge. Rauch var en vida mera rättrogen och smidig men också en mera fint kännande klassicist än denne och tog mera intryck af Thorvaldsen, utan att likväl kunna räknas till hans skola.

Hans konst hvilade på ett grundligt antikstudium — att som Louis Gonse kalla honom »rebell mot det latinska inflytandet» och påstå, att han i Berlin »skyndade sig att glömma intrycken från Rom», är ännu mera galet, än om man skulle säga något dylikt om Fogelberg, som har åtskilliga beröringspunkter mot Rauch. Att Rauch »förblef german», det kan däremot sägas, liksom man kan säga om Thorvaldsen, att han, den efterborne hellenen, alltid förblef dansk. Man kan hos Rauch ej tala om slitningar mellan två riktningar, den antika och den moderna, eller om något oförmedladt dem emellan, ty i hans konst herskar alltid lugn, och det är klassicismen, som är herre där. Realist kan han ej kallas i den mening, vår samtid är van att uppfatta ordet.

Hans första monumentalverk, minnesvården öfver drottning Louise i mausoléet i Charlottenburg (färdig 1814), är i sin hela hållning mycket mera klassiskt än det är realistiskt individuelt. Den vackra bilden af den slumrande furstinnan, hvilande i den mest lugna, osökta och behagfulla ställning med den lätta dräkten smygande sig efter formerna, ger en i tidens anda förklarad bild af den bortgångna. Med detta alltigenom nobla verk, som Rauch fick

RAUCH: FRIEDRICH 11:6 MONUMENT I BERLIN.

utföra på Thorvaldsens och Canovas förord, var hans anseende i Berlin grundadt. I statyerna af Scharnhorst, Bülow, Blücher i närheten af kungsvakten vid Unter den Linden gaf han kraftigt, lugnt och enkelt hållna figurer, komponerade med tanke på bildernas blifvande material, marmor. På dem slår Springers uttryck mycket bra in, att Rauch söker porträttlikhet i figurernas hufvuden, men i figurerna som helhet betraktade en »sluten hållning, uttryckande ej den ögonblickliga stämningen utan den fortvarande allmänna karaktären». En god karaktärsbild, plastiskt uttryckt utan mycken detaljering, är

Max I:s sittande staty i München — hållningen värdig och otvungen. I Dürer-, statyn i Nürnberg kunde man önska mindre tyngd, mera pittoreska linier.

Rauchs största arbete blef Friedrich II:s monument i Unter den Linden (böijadt 1839, aftäckt först 1851). Naturligtvis

framstälde han Friedrich, liksom han framstält generalerna, i uniform, den heroiserande stilens tid var nu förbi och kungen hade befalt uniform, så det var aldrig fråga om annat. Kappan bildar — här liksom på generalstatyerna — de oundgängliga drape-rierna. Omkring sockeln trängas Friedrichs samtida medhjälpare i krigets och fredens värf, hörnfigurerna till häst, de öfriga till fots, och i relieff — mindre kroppsligt framträdande således än porträttfigurerna — äro åtskilliga allegoriska gestalter hållna. Sammanförandet af alla dessa bilder på ett och samma plan rundt om sockeln är gjordt med mycken skicklighet, det hela arkitektoniskt väl uppbygdt, men nog är hela underlaget betydligt stelt och afmätt. Rauch hade ej sin efterföljares och märkligaste lärjunges, Reinhold Begås', våldsamma dekorativa anslag, icke alls det lynne, som talar ur den möderne tyske mästarens stora former och braskande patos. Hos Rauch finns mera betänksamhet och saktmod, hans tids Preussen var ej så storordigt som 1870-talets kejsardöme och han själf hade ej de moderna skulptörernas håg för starka och måleriska konturer. Dramatiskt rörliga eller starkt patetiska bildverk ligga ej för Rauchs lynne, hans konst är hvila och lugn, jämvikt men ej lidelse — däri liknar han Thorvaldsen. Och äfven däri att hans lefnad förflöt jämt, stillsamt och lyckligt utan stormar. Sedan hans ungdoms pröfvotid var förbi — han var i 7 hela år kammartjänare hos samma kungapar, hvars sarkofager han sedan högg i marmor — fördes han in på sitt rätta område, vann all den framgång, en konstnär på hans tid och i hans land kunde nå, och var som människa och som konstnär fullt värdig denna framgång.

I sina segergudinnor för Valhalla, danaiderna i Potzdam m. fl. verk återgick han till den klassiska formgifningen, som lämpade sig allra bäst för hans temperament, men den dekorativa stilisering, han använde i dylika figurer, blef aldrig tom och schematisk som hos Schwanthaler, aldrig ett skal utan en konstnärlig individualitets kärna.

Hos Rauchs samtida tyska bildhuggare skönjes intryck än från Thorvaldsen, hvilkens tradition fortlefde i Rom, och än från studier i Paris (Bosio, David d'Anger). Med Håhnel gör sig högrenässansen på bekostnad af inflytandet från antiken gällande i tysk skulptur, och i arkitekturen betecknar Semper renässansens återuppträdande och en ny dags inbrott.

Efter SCHINKEL: GREKLANDS BLOMSTRING.

IV.

NYA STRÖMNINGAR. — GENRE OCH LANDSKAP.

Romantiken i Dusseldorf. — Genren i Tysktand och England. Stillandskap

och stämningslandskap.

1.

Pen riktning inom det tyska måleriet, som inleddes af Carstens och nådde sin blomstring i Münchenskolan, dog af idealism, af blodbrist, brist på inre lif. Den sökte stor stil och den hade fullt upp af idéer — 0111 också ej mera märkliga än konstnärernas idéer i andra länder — men i de sinnliga uttrycken för idéerna blef den schematisk och svag. »Wir können's nicht machen.» Den saknade den ryggrad, det energiska, inträngande och intelligenta naturstudiet ger. Målarne gjorde stora kompositioner på stora pappersytor, men under det ideliga komponerandet i italiensk renässans eller i germansk hjältestil glömde de att lära sig måla väl och hade svårt att återgifva den enklaste företeelse ur verkligheten. Wilhelm Schadow fann det under sin klostertid i Rom galet, att kamraterna, »medan de tecknade stora kompositioner, ej kunde göra ett godt porträtt». Färgen hade för hela riktningen ingen annan uppgift än den att utfylla konturerna, att nödtorftigt kolorera. För luftens, för ljusets uppgift i den synliga verkligheten hade man föga eller ingen blick, det var just studiet af sådana distraherande bisaker, Cornelius följdriktigt undvek och varnade sina lärjungar för.

Ingen af dessa tyska nydanare hade kunnat eller velat se den yttre världen med sunda ögon. Oftast fingo de sin inspiration — ofta äfven formgif-ningen — från andra konstverk. Därför bli de mera historiskt än konstnärligt märkliga. Carstens var genialisk i sina ansatser, men han åstadkom endast utkast, Cornelius glömde snart bort, att han ej saknat anlag för en

enkel och rättfram färgbehandling, och redde sig på äldre dagar slätt med penseln i hand. För Kaulbach blef

kompositionen, teckningen, draperingen hufvudsak, och han nöjde sig hälst med att utföra målningen kartongartadt i en enda färg. Genelli var föga målare, och Schwind, skolans framstegsman, var ej stark i det tekniska. Han fann visserligen en formel i freskomålning, lämpad för sitt lynne, men redde sig dock bäst i teckningen eller i enkelt utförda akvareller. Det behöfdes en undervisning af helt annan art än den, Cornelius fjättrade ungdomen uti, och det behöfdes kraf på måleriets förflyttande från idéernas abstrakta rymd till den värld, där ej blott konstnärerna utan äfven de andra människorna lefde, innan en verklig blomstring kunde vara att hoppas.

Det närmaste steget framåt betecknas af den Schadowska skolan i Berlin och Düsseldorf.

Berlin stod som konstmedelpunkt tillbaka för München. Konstbehofvet liksom konstintresset var föga utveckladt, och konungar och statsmän hade annat att tänka på än att tillfredsställa sitt eget och folkets möjligen befintliga skönhetskraf. Friedrich Wilhelm III lät Schinkel bygga med betsel på och intresserade sig för Rauch, antagligen både därför att denne var konungens f. d. kammartjänare och därför att han var en god konstnär, mest kanske därför att han lyckats så väl med den aflidna drottningens bild. Friedrich Wilhelm IV vann i Cornelius en ny ryktbarhet för Berlin. Schinkel och Rauch voro längesedan bofasta där, nu — heter det i konsthistorierna — kunde Preussens hufvudstad vara stolt öfver att äga en konstnärskrets, sådan världen ej skådat samlad på en plats sedan 1500-talet i Italiens konststäder.

På målningens område blef resultatet • likväl ej svarande mot förhoppningarna. Cornelius mottogs med all officiell heder och utan afund från sina yrkesbröders sida, men han gjorde sig föga gällande, de arbeten han utstälde vunno ingen anklang, och hans monumentala målningar för kejsargrafvarne stannade vid kartongen. Icke häller Kaulbach, som dock representerade en mera populär riktning, blef rätt uppskattad i Berlin. Folkets lynne låg ej åt den idealistiska konsten.

Nykterhet, torr, rättfram realism anses utmärka berlinmåleriet. Dess ledande män — Wilhelm Wach och Karl Begås — hade studerat i Paris för David och Gros och fasthöllo vid fransk teknik och vid fransk fordran på soliditet i naturstudiet som den enda grundval för konsten. Jämte dessa två blef Wilhelm Schadow som lärare representant för det mindre idérika och innehållsdjupa än till ett rättframt naturstudium sträfvande preussiska måleriet.

Schadow (f. 1789, d. 1862), klosterbrodern från San Isidoro, som jämte sin i unga år aflidne broder Rudolf tillhört kretsens rättrogne och drömt om ätcruppståndelsen af en from hjärtats och känslans konst, hade samtidigt med Cornelius lämnat Rom för att i hemlandet verka som konstuppfostrare. Han hade försökt sig på freskmålning hos Hartholdy, hade sedan i Berlin målat bacchanal i Schauspielhaus och evangelisterna i Werderskyrkan. Det monumentala och dekorativa var dock ej hans rätta område. Ansedd såsom lärare redan i Berlin blef han, då Cornelius öfverflyttade till München, dennes efterträdare som akademidirektör i Dusseldorf. Det blef vid detta tillfälle en rätt egendomlig omflyttning af konstnärskrafter, flera af Cornelius' lärjungar följde mästaren från Dusseldorf till Munchen, och Schadow förde

från Berlin ined sig titi Dusseldorf en ny uppsättning af framtidsmän: Sohn, Habner, Bendemann, Hildebrandt, Lessing m. fi.

Hans konstnärsskap var af mindre betydenhet, sin betydelse fick han såsom representant för den åsikt, som just behöfde få uttryck i Tyskland, att det för en målare ej är tillräckligt att ha idéer, att ha hufvudet fullt af poesi eller filosofi. I Schadows skola gälde grundsatsen: »Der Maler muss målen können». Konturernas storhet, kompositionens tankedjup betydde där mindre än känsla, förenad med uttryck för verklighetens färgspel och stämning. Oljemålningen, som ringaktades af Corneliusskolan, kom hos berlinarne och düsseldorfarne åter till heder, därför att den medgaf och rent af fordrade en inträngande modellering, en mera genomförd färgkonst än fresken. Om den gamla konsten talades intet ondt, det var ej fråga om upproriskhet inom Schadows skola, men ingen särskild epok framhölls såsom efterbildans-värd — man skulle endast efterbilda naturen och modellen.

Någon högre grad af realism utmärker dock ej skolan. Men den är ett förträffligt uttryck för tidens begär efter känsla och poesi. Den bildades, då svärmeriet för medeltid, för riddarväsen, för saga och dikt var som lifligast. Förutom de bibliska motiven målade man i Dusseldorf riddarsagor och helgonsägner, korsfarare och pilgrimer, Undine och Loreley, scener ur Shakspeare och Uhland, Romeo och Julia, Rinaldo och Armida, Goethes Tasso och de båda

Leonora. Düsseldorfskonsten blef till sitt lynne lyrisk och sentimental och i utförandet blef den beskedlig och slät, omsorgen i målningssättet urartade till något omanligt och sötaktigt. Cornelius uttalade sin dom i det bekanta yttrandet: »Fröken Baumann är den enda karlen i Düsseldorf». Konsten blef lika dämpad, fridfull och borgerlig som lifvet var i den stillsamma staden. Konstnärerna utgjorde där en kast för sig, målade i Schadows màstarskola, träffades hvarje afton på sin ölstuga eller på Malkasten, gingo tidigt hem genom de tomma gatorna. Sammanhållningen var god, äfven hvad vidkommer åsikten om, hvad och huru man borde måla. För att väcka uppseende fordrades inga stordåd. En så obetydlig tafla som Th. Hildebrandts »Krigaren med sitt barn» — fadren i harnesk med sitt i linnet klädda barn på armen, fadren leende åt den lille, som skälmskt rycker honom i skägget — blef kallad epokgörande, därför att den framstälde icke namngifna människor i en allmänt mänsklig situation. Det gjorde ock Géricaults »Medusas skeppsbrott», som äfven var ett epokgörande konstverk men med helt andra fordringar än de düsseldorfska och med en helt annan innebörd.

Mycken omvexling söktes ej. Man återfinner samma skoltyper på de olika målarnes taflor, samma ädla damer och samma fromma riddare och fårade munkar. Det var ej så noga med den individuella karaktären i en figur. De gamla mästarne målade ju ock för målningens egen skull, sökte en vacker färgsammansättning och fäste föga afseende vid hvad taflan skulle anses föreställa. Den förestälde ofta en modell och ingenting annat. Rembrandt klädde ut sig själf eller Saskia och målade sitt eller hennes porträtt i effektfulla kostymer. Tizian lät sin guldlockiga dotter än lyfta ett fat blom-

LESSING: JOHAN HUS FRAMFÖR BÅLET. Oljemålning (Bärlin, Nationalgalleriet).

mor i sina båda händer och än hålla Johannes döparens hufvud på samma fat. När Schadow målade Salome med profetens hufvud, blef den grymma furstedottern visserligen ej en knubbig och lefnadsglad venezianska, utan den vanliga beskedliga düsseldorfska unga damen, som lika väl kunde föreställa madonnan, Leonora eller Gretchen som Salome. Äkta düsseldorfsk år också Hildebrandts skildring af »Mordet på Edvard den fjärdes söner» — de båda prinsarna sofvande i hvarandras armar, de båda mördarne lutande sig öfver bädden, rörda öfver barnens oskuld och sorgsna öfver det illdåd de ämna begå. Med vida mera historisk karaktäristik och mindre godtköps-sentimentalitet behandlade Delaroche samma ämne.

Den elegiska stämningen blef så förhärskande i düsseldorfarnes målningar, att satiren en vacker dag lät höra ett klingande skratt åt all sorgsenheten. Den unge Lessing målade »Det sörjande kungaparet» efter en dikt af Uhland och en annan gång en röfvare, som från bergets gömslen med vemod blickar ner öfver den af ondska fylda jorden. Bendemann målade de sörjande judarna i babylonska fångenskapen. Den sörjande Hagar i öknen målades och den söijande Genoveva i skogen, den sörjande Job och den sörjande Lenore och ännu flera sorgsna. Det bör ha varit uppfriskande för den söijande konstnärskretsen att få se Schrödters »De söijande garfvarne», som äro i färd med att skölja hudar vid stranden af en å och nu som bäst sitta i djup melankoli betraktande en hud, som en af dem tappat och som seglar bort med strömmen. Düsseldorfskolans väg gick från monumentalmåleriet till genren. Det är likväl först efter århundradets midt, Düsseldorf vann rykte som den tyska moderna genrens högkvarter.

Äfven inom porträttmåleriet skönjes samma begär som utmärker den romantiska genren efter det mildt dämpade, samma undvikande af det kraftigt karaktärsfulla. Särskildt äro kvinnoporträtten lika sötaktigt ljufva som Leonororna och Genovevorna.

Bland historiemålarne i Dusseldorf intages främsta platsen af Karl Friedrich Lessing (f. 1808, d. 1880) och Eduard Bendemann (f. 1811, d. 1889). — Rethels mest betydande arbeten höra ej till hans düsseldorfstid. Bendemann fick i sina söijande judar i Babylon (1832) ett vackert uttryck för det mildt kontemplativa, som utmärker skolan. Den akademiskt komponerade gruppen af de tre tysta kvinnorna och den gamle skalden i kedjor med harpan stum vid sina fötter söker sin verkan ej i storhet men väl i känsla. Genom sitt innehåll mera betydande voro Lessings historiemålningar med ämnen ur Johan Hus' lif — »Husiterpredikan i skogen», »Hus inför conciliet», »Hus vid bålet» — bilder som, när de uppstodo, väckte harm, polemik, angrepp, ej till följd af sina konstnärliga förtjänster eller svagheter, utan till följd af de ämnen, de framstälde, och den medkänsla för reformatorn och hans troende, de uttryckte. Här fann betraktaren ingen abstraktion, intet likgiltigt ämne utan ett innehåll, som väckte lidelser och som

tvang åskådaren att taga parti för eller emot. Lessings historiemålningar bilda öfvergången mellan det äldre tyska historiemåleriet och det, som uppkom vid århundradets midt genom inflytande från Frankrike via Belgien. Framställningens realism och studiets intensitet äro ännu ej långt drifna, det hela är mera kolorerad teckning än färgdikt, men uttrycken visa både känsla och intelligens, och den historiska tilldragelsen är förd närmare åskådaren än hvad fallet varit i Münchenmålar-nes monumentalbilder, Kaulbachs alls ej undantagna.

På det hela taget samma uttryckssätt och sträfvan som hos Lessing finner man i de andra i Düsseldorf utbildade målarnes historiska skildringar, i Julius Hübners »disputation mellan Luther och Eck» (i Dresdengalleriet — Lessing har behandlat samma ämne) och i Bendemanns »Jeremias på Jerusalems ruiner» och den långt senare (1872) fullbordade »Judarnes bortförande i landsflykt» (Berlin, Nationalgalleriet).

Lessing fick sin förnämsta betydelse som landskapsmålare. Jämte Schwind betecknar han i sina landskap och öfverhufvud i sina smärre alster det tyska lynnets genombrott i konsten. Cornelius hade en gång i sin ungdom, kort efter ankomsten till Italien, dit hans längtan varit så stark, skrifvit till en vän i hemlandet: »Jag säger dig och tror fast därpå: en tysk målare borde ej gå utom sitt fosterland». Det var just hvad Lessing aldrig gjorde, hvarken i sitt lif eller i sin konst gick han utom Tyskland, men Schwind blef ej mindre tysk, fast han besökte Rom och Venedig, och Rethel ej häller.

Alfred Rethel (f. 181(5, d. 1859) förde historiemåleriet ett steg framåt genom att gifva det en fastare och säkrare stil och karaktär än hvad föregångarne förmått. Hans främsta verk är freskcykeln i Kaisersaal i Aachens rådhus, skildrande Karl den stores historia (kartongerna i Berlins national-galleri). Jämförelsen mellan hans af ett stort lugn utmärkta behandling af

RETHEL: KEJSAR OTTO I KARL DEN STORES GRAF. Fr«k i Aachens ridhus.

ett ämne, sådant som kejsar Ottos besök i Karl den stores grafhvalf, och Kaulbaehs stora målning med samma motiv i Nurnberg, i (iermanisches museum, visar afståndet de båda emellan. Och hur väl träffar han ej i sina under intrycken af 1848 års folkrörelser komponerade teckningar »Också en dödsdans» den gammaltyska karaktären, Dürers och Holbeins uttryckssätt, och förmår därmed förena ett modernt känsloinnehåll, ett modernt nervöst temperament och en rent personlig ironi.

Rethel blef sinnessjuk vid 40 års ålder och gick därmed förlorad för den tyska konsten.

2.

Till tyskhet i konsten, till uttryck för det germanska raslvnnet hade tyska konstnärer sträfvat på olika sätt. Konsten skall tala till fosterlandskänslan, skall verka uppfostrande. Vid sidan af alla motiv ur dikter från olika länder framdrager den tysk fornhistoria, nibelungar, karolinger ocli hohenstaufer, legender, rhensagor och romanser. Från de generella idéerna och från filoso-

ferandet öfvergår den till framställandet af tilldragelser, från symbolism till försök att skildra verklighet och från det allmänt mänskliga till det nationella. Den kärlek till det gammaltyska, som uttalades af romantikens första målsmän, af Wachenroder och Tieck, som tog sig uttryck hos den unge Goethe liksom hos Gilly och Schinkel och hos Cornelius, Schnorr och deras krets, innan de italienska intrycken förde dem in på andra vägar, den har ej blifvit undanträngd af den klassiska romantik, som växte upp i Rom. Både historie- och landskapsmåleriet göra anspråk på att vara fosterländsk konst, och genremålarne äro tyskar i sina motiv liksom i sitt lynne. Dessa småmästare, som idka korinten med flit och möda utan stora anspråk, de flytta in i måleriet tysk natur, befolkad af tyska bönder, landsbygden med dess typer, byvärdsliuset, kvarnen, smedjan, boskapen och de gamla städernas måleriska yttre, trånga gator, kantade af korsvirkeshus med höga tegeltak, med vindsprång, vinklar och vrår, brunnen med madonnabilden på det lilla torget, kyrktornet mot den stilla blå himlen, svalorna på taket, där den ensamme ungkarlen vattnar sina blommor utanför vindskupans fönster. Det söndagslugna stilleben, den tyska genren med förkärlek afspeglar, är lika tyskt som den sagovärld, dess poetiska måleri uppväcker — Melusina, Rübe-zahl, Erlkönig, Wieland Smed — lika tyskt som Lessings ekskog, där riddaren med sin dam rider fram, eller som Schwinds skogsgömslen, där nymferna bjuda hjorten

att dricka ur källan — lika tyskt som hos Rethel upptagandet af de gamle träsnittsmästarnes stil.

I sina bästa alster visar denna tyska genre den sanna, innerliga, djupa känsla, som blifvit ansedd såsom utmärkande särskildt den tyska konsten. Bland andra uttryck, i hvilka mäster Schwind gifvit kraft åt sina kärnsunda och bottenärliga känslor, är detta: »Om man har sin glädje och fröjd åt ett vackert träd, så kommer all denna glädje och fröjd med, då man aftecknar det, och trädet kommer att se helt annorlunda ut än om en åsna vackert afkluttrat det (»wenn's ein Esel schön abschmiert»), Schwinds tyska naturromantik, jämförd ined t. ex. Corots, visar det ofantliga afståndet mellan germanskt och galliskt raslynne. Ensamheten i skogen ha båda målat, men hur himmelsvidt olika! Hos Schwind en öfvertygande och afväpnande naivitet, ett framställningssätt så konsekvent barnsligt, som endast en så älskvärd och så primitiv natur som han kunnat åstadkomma, bilder för barn — låt vara — men så trohjärtade och bottenärliga, att de ej lämna den vuxne oberörd — hos Corot naturdröm, dikt, musik, uttryckt i ett summariskt mål-ningssätt, som minst af allt är naivt, som har sitt stöd i den grundligaste kunskap och visar den största förfining i känslan. Och Corot var ändå — fastän parisare — en barnslig och osammansatt natur.

Schwind försvarar med ord liksom med sin pensel konstnärens rättighet att följa sin egen smak, sina egna förutsättningar, att få hålla fast vid sina egna förfäder, att få undvika att omplantera sig i en främmande jordmån. Dylik omplantering leder endast till fördärf. Det är obilligt begärdt af en tysk, att han skall bli italienare, menar Schwind — liksom Ruskin säger till

sina landsmän: ni äro icke greker utan engelsmän och »ni kunna icke frambringa något godt annat ån det, som edra engelska hjärtan ingifva er». Det efterapande efter italienarne, som tyskarna så länge sträfvat till, det, sade Schwind, har endast gjort oss främmande för vårt eget väsen och har fört den tyska konsten in i en återvändsgränd. Målaren skall måla det han känner och älskar, detta år det enda, han kan göra väl, i annat fall lägger han ej sin egen själs värme in i sitt arbete. Inför Overbecks efter italienska förebilder studerade altartafla i Kölnerdömen blef Schwind på dåligt lynne — vi ha allt skäl att hoppas, att han återfann sitt lynnes jämvikt inför gamle mästar Stefan Lockners dömbild.

Det är hos den oberoende och folkliga konst, som fortlefde vid sidan af de klassiska och de romantiska riktningarna, vi finna samtiden afspeglad. Det samtida lifvet ansågs ju liksom de samtida människorna i deras omåleriska kläder ej ha någon plats i det skönas värld. Äfven Schadow ringaktade genren, så snart den upptog samtiden till behandling. Batalj måleriet var den enda art af samtidsskildring, som gillades såsom fosterländsk. Men med obetydliga hvardagsåmnen sysslade endast tecknarne och en och annan »Kleinmaler», vildar inom konsten.

Men dessa tecknare upptogo Chodowieckis penna och förde det tyska hemmet och hvardagslifvet åter in i konsten. Och samtidigt med det intima landskapet, hemlandsbilden, uppstod bondemåleriet och det borgerliga måleriet. Från att vara endast staffage i ett landskap blef bonden herre i sitt eget hus, i sin landtliga miljö, och hans idylliska familjelif blef med småleende välvilja beskrifvet i bild. På flera håll uppstodo framställare af hvardagslifvet, till och med i själfva München under Cornelius' tid arbetade vildar efter eget hufvud och sökte tvärt emot de herskande åsikterna råd i det måleriska hos de gamle holländska landskaps- och genremålarne. Peter Hess

— eljes en af krigsmålarne — förargade klassicisterna i München genom att måla byscener på 1820-talet. Heinrich Bürkel (f. 1802, d. 1869) målade ej blott små bilder från romerska kampanjan — i en något tveksam teknik, som påminner oss svenskar om Hjalmar Mörner, hvilken han dock betydligt öfverträffar — utan han målade ock det bayerska bondlandet, bondelif i bergstrakterna, regnväder och solsken, bondgårdar och deras invånare, landsvägen med de stämningar, som därifrån kunna iakttagas, och de figurer, som där uppträda, landskap och staffage i intim förening, luftperspektivet i allmänhet väl studeradt. Och Karl Spitziveg (f. 1808, d. 1885) förde åskådaren in i småstadens idyll, där han själf tycktes trifvas så godt.

Söndagsmorgonens lugn, där den gamle ungkarlen, kladd i nattrock, det förstås, röker sin morgonpipa i trädgården och åhör fågelkonserten, månsken öfver studentserenaden på den trånga gatan, brefbärargubbens vandring rundt staden med kärkomna nyheter — undras om han ej år klådd i tofflor? — resenärens affärd från gästgifveriet, kringvandrande musikanter

— sådana äro Spitzwegs motiv och modeller, dylikt trifdes han med och kunde hau måla — alls ej med raffinerad

elegans, i så fall skulle han ej vara sig själf, men likväl med ganska

fin pensel, nätt utan att bli petigt, med klara färger och ett målargladt föredrag. Man ser på hans taflor, att arbetet roat honom och att han ej uppstålde för sig större svårigheter än dem, han kunde öfvervinna.

Också han kunde ibland fly till skogsensamhet, näktergalssång och till bergsbäckars riss-lande. Eremiten, som spelar flol i bergsklyftan, där han har sin bostad, omgifven at grönska och ensamhet, har han målat — det är dock snarare ett Schwindskt än ett Spitzwegskt motiv. Å andra sidan kunde Spitzweg godt ha målat Schwinds »Bröllopsresan», de nygiftas a flärd i den gamla' kaleschen, som i den friska morgonstunden väntar utanför det gamla värdshuset på gatan i den gamla staden.

Den tyska genren hade, innan den vid århundradets midt fick sitt hufvudkvarter i Düsseldorf, sina typiska representanter i dessa båda bayrare och i deras själsfränder eller efterföljare, Enhuber i München, Danhauser, Waldmüller och Fr. Gauermann i Wien. I Nordtyskland representerades riktningen af Hermann Kauffmann i Hamburg m. fi.

Från Dresden var Ludvig Richter (f. 1803, d. 1884), som från målare och klassicist blef tecknare och idylliker. Som tecknare blef han en kär vän i hvarje tysk barnkammare, känd och afhållen som Topelius hos oss. Landtligt familjelif fick i honom en hjärtlig och vänlig och från allt pjunk och all karamellsötma fri skildrare. Han tecknar söndagsstämning, hvila efter arbetet, flickor vid brunnen, far vid sin pipa utanför sitt hus, dansande barn, hundvalpar och kycklingar. Allt är snyggt och städadt, en något pyntad verklighet, men det var på denna tid en ej obetydande uppgift för en tysk konstnär att vänja menige man och ej minst barnen vid att se sina likar och sina lekar afbildade, hemlifvet, hvardagsvärlden. Richter fylde denna uppgift med en hjärtlig godlynthet, om också ej med något synnerligt djup och någon större intensitet i karaktären. I den engelska träsnittsstil, han upptog, fann han ett uttryckssätt, i hög grad lämpadt för sin egen tecknings art, som också den bar spår af släktskap med och inflytande från den engelska mästaren inom området, Wilkie.

Ett helt annat lynne har den unge Adolf Menzels teckningssätt, äfven det lämpadt för träsnittet, både ett annat lynne och andra motivkretsar — han väckte 1700-talet, Friedrich II:s tid, till nytt lif. Och en tredje individualitet, olik dessa båda, var Schwind, som på sagoillustrationens mark blef vågbrytare, liksom Menzel blef det som historisk karaktäristiker. Skarp och butter är Menzel, berlinaren, blid och vänlig Richter, sachsaren, men Schwind ifrån Wien är älskvärdt och bredt gemytlig, full af godt humör, som en begåfvad wienare hör vara, men på samma gång fantast, barnslig, drömmare. Han betecknar den äldre romantiska riktningens höjdpunkt och afslutning.

Moritz von Schwind (f. 1804, d. 1871) är en af de konstnärer, som, fastän ej öfverlägset skickliga i sin konst, likväl göra ett äkta och fängslande intryck, lack vare helheten och harmonien i deras vilja och konstnärliga karaktär. Han är ett af dessa fantasiens barn, som ha sitt område gifvet och som måste få följa sitt eget hufvud, om de skola åstadkomma något verkligt godt. Han var till sin anläggning illustratör och improvisatör — skulle han måla i olja, så var det dekorativa hans bästa område. Det dramatiska innehållet

i taflorna var aldrig hans sak, det monumentala, det så kalladt stora ej häller.

Enligt sitt eget yttrande har han i sin ungdom »ärligt tråkats» med freskomåleri åt kung Ludvig — en rad bilder i slottet i München till Tiecks romantiska dikter — men lian var icke häller nöjd, då utförandet af hans kompositioner för slottet Hohenschwangau — sagan om Pipin och Berta, Diedrich af Bern, bilder till Tassos Befriade Jerusalem m. ra. — blef]ämnadt åt andra. I ett bref från 1836 yttrar han till en vän, att han utarbetat dessa skizzer i akvarell i hopp att själf få utföra dem i freskomålning, »men däraf blir intet, till en böljan till min stora harm, nu till min tillfredsställelse».' Det kunde nämligen hända, han erkänner det, att resultatet ej skulle bli synnerligen godt. Men nog ville han, »att det skulle se ut för världen, som om en som hette Schwind skulle ha mftlat där inne».

Han skulle ej ha varit konstnär, om han ej blifvit förargad öfver att se sina kompositioner utförda af andra — låt vara att det måleriska utförandet var mindre hans sak ån skizzeringen. I hans fresker har man med full rätt anmärkt på den

ibland oförmedlade motsättningen mellan den fordringsfulla formen och det familjära i ämne och hållning. Först i de på 1850-talet utförda freskerna på Wartburg med motiv ur den heliga Elisabets lif fann han en form, som lät svagheterna döljas, en enkel och fyndig stilisering, besläktad med glasmåleriets teknik, som förtog all fordran på reqlism. Det hände att i hans målningar själfva händelsen, som skulle skildras, befanns framstäld på ett ganska sökt och tvunget sätt, men där var dock en romantisk doft öfver det hela, och att få fram denna hade varit hufvudsaken för målaren.

Hedan i hans ungdomsteckningar »Kinderbelustigungen» (från 1827) gör sig hans omedelbarhet och naiva glädtighet gällande, och redan i den omkring år 1828 målade akvarellen »der wunderliche Heilige» är hans sagostil färdig. Det ligger något af saga öfver allt, han åstadkommer, äfven då hah rör sig inom verklighetens hvardagsvärld. Han föraktar djupt realism i konsten. Då han någon gång väljer ett verklighetsämne, blir det »Bröllopsresan», där han själf spelar brudgummens roll, eller »Morgonstund», där han målat sin dotters kammare och henne själf, jüst uppstigen ur sängen, stående vid det öppna fönstret blickande ut i morgonsolen öfver dalen — det hela okonstladt friskt och älskvärdt, i känslan liksom i målningssättet besläktadt med taflor af äldre danska målare.

Romantiken med dess hela bildvärld lefver i hans fantasi och känsla — han verkliggör dess konstideal i målning, liksom hans ungdomsvän Schuberth i musiken. Det finns i hans små kompositioner — i akvareller, teckningar, i hans naiva och trefliga raderingar — intet som verkar tankefrukter, intet spår af ansträngning. I hans större målningar däremot finner man ibland teknisk oförmåga — främst i den stora och genomgående svaga dekorativa målningen »Väter Rhein», ett täflingsarbete för Trinkhalle i Baden-Baden. Själf ansåg han den taflan lyckad, men han är nog ensam om den åsikten. Den liksom hans andra målningar gör sig vida bättre i afbildning än i original. En hvar som ser den, där den hänger i Raczynskiska samlingen i Berlin, måste finna den fadd, så fadd, att man inför den känner sig oppositionell mot sin beundran för upphofsmannen. Löljligt nog har Schwind gifvit den tyska flodguden, fader Rhen, ett oklanderligt antikt Zevshufvud. Kring honom äro grupperade nymfer, representerande Rhens bifloder, vattuniän och putti, bärande vinstockar och små domkyrkor.

Om man känner sig långnäst inför denna genomtråkiga målning med dess svagt tecknade figurer och dess slätstruket blågrå färg, bör man gå trappan ner till nationalgalleriet och stanna framför »Rosen», en af Schwinds målningar från samma tid som den föregående (1847).

Riddaren kommer till korgen för att fira bröllop, man ser honom med sitt följe komma ridande nere i dalen. Hans brud och andra damer vänta ute pä en altan, några musikanter streta uppför stigen, en af de muntra damerna har kastat en ros ner till dem, och den magre, löjliga klarinettisten böjer sig, öfverraskad och öfversäll, för att upptaga presenten. Taflan verkar kolorerad teckning, ytterst ordentligt kolorerad med klara, ljusa färger — det hela är så barnsligt bilderboksartadt, att man måste småle, men detta löje är utan spår af öfversitteri.

Kommer man sedan in i Schacks galleri i Munchen, finner man där ett motstycke till denna tafla 1 »Grefve von Gleichens återkomst från korstågen» (målad så sent som 1864 men efter en teckning från 1850). Också här finner man endast ljusa, klara, glada bilderboksfärger. I den gröna dalen nedanför berget med riddarborgen högst uppe vid himlaranden kommer riddaren med sina svenner och knektar och mottages af gemålen, af barnen och af bygdens folk med blommor och fransar och l\järtlig glädje. Gårdvaren och riddarens häst nosa fryntligt på hvarandra och utbyta välkomsthälsningar, Kristusbilden på lönnens stam hälsar frid, och till och med dufvan är framme och tittar utanför dufslaget. Mera vinnande älskvärdt, mera kull-slående alla kritiska invändningar kunde knappast ett dylikt ämne framställas.

Och då vi nu äro hos Schack, så glömma vi naturligtvis Inte att se på Schwinds många små taflor, förståndigt placerade för sig i ett par smårum, skilda från galleriets öfriga målningar. Som målningar äro dessa småtaflor obetydliga nog, men de ha poetisk friskhet och omedelbarhet, de verka intagande, verka med den reflektionsfria öfvertygelsen hela makt. Människor och andeväsen äro, så som Schwind framställer dem, absolut lika verkliga, Schwind trodde lika mycket på de senare som på de förra. Nixen lurar under båten, som riddaren ror fram 1 månljuset. Die Jungfrau tronar på alpens topp i aftonsol, hennes klädningsveck falla neråt bergskanterna, en svart fågel kretsar kring hennes slöja, som öfvergår i rosamoln. Eremiten leder hästar till vattning i bergsbäcken. Vandraren äter sin frukost ensam i lunden. Utanför skogskapellet sitter en gammal kvinna med knäppta händer, ensam i naturens tystnad.

Kung Krokus sitter samtalande med skogsnymfen vid källan. Ynglingen ligger på rygg 1 den gamla ekens skugga, sorglöst blåsande 1 sitt horn. Och mellan träden kommer trollet Rübezahl klampande i träskor, strumporna nedhasade öfver de grofva läggarna, knölpåken på ryggen, hättan dragen öfver det röda, raggiga hufvudet.

Tystnaden i skogen skildrade Schwind med de enklaste medel, stillheten ute på sjön i aftontimmen, den käcka morgonstämningen öfver riddarborgen.

SCHWIND: GREFVE ». GLEICHENS HEMKOMST.

Oljemålning i Schacks galleri, Munchen.

Det är ett träffande uttryck, att Schwinds landskap äro »mera kända och älskade än studerade». Det vinnande i hans sagobilder — Askungen (cykel i olja), Sagan om Melusina, Sagan om de sju korparne (båda i akvarell) — är friheten från all affektation och allt pedanteri, från all falsk romantik, all sentimentalitet och sötak-tighet. Där finns i stället den enkla, sunda känslan, den rena ingifvelsen,en uppriktig och naiv poesi i legendens egen karaktär. Den barnsliga rättframheten både i uppfattningen af ämnet och i självfva målningen — allt noggrant utritadt, hvarje blomma och blad, hvaije broderi på en mantel utfördt så, att ingen behöfver undra, hvad det ena eller andra skall föreställa — göra Schwind till barnens sagoberättare, liksom Ludvig Richter blef deras hemlifs por-trättör.

Det har sitt intresse att jämföra hans kompositioner med de moderna engelsmännens, till exempel med Walter Cranes. Det är uppenbart, att Crane får priset i konstnärlig genombildning, i genomförd stil. Det monumentala i Cranes småbilder finner man ej i Schwinds teckningar — ej ens där dessa ha dekorativ hållning — men älskvärdhet och barnsligt lynne och tysk karaktär har han fullt tillräckligt.

Schwind förde romantikens ideal in i bilderböckerna, ut till folket och till barnen. I hans konst liksom i många andra tyskars var andan, innehållet ofta mera än formen, men hans bästa alster visa full harmoni mellan tanke och språk. Han bildar en afslutning, hans konst är de sista valdhornslåtarna i romantikens sagoskog.

SCHWIND: KONUNG KROKUS OCH SKOGSNYMFEN

Oljamålning i Schacks galleri, Munchen,

Han bildar också en början, ty efter honom kom Böcklin och lärde skogens tystnad att tala, mera fulltonigt och starkt men ej mera intimt och äkta, än hvad mäster Schwind förmått.

3.

England var under 1700-talet nyhetslandet, uppslagens land. Det engelska måleriet var vid det nya århundradets inbrott det tekniskt mest utvecklade, det som var närmast frigörelsen från bindande traditioner. De -strömningar, som skulle göra revolution i kontinentens konst, hade redan förut gjort sig bemärkta på Ölandet: den brutala samhällssatiren hos Hogarth, krigsmåleriet utan försök till klassisk omklädnad hos amerikanarne West (»General Wolfes död», 1768) och Copley (1780-talet), hvilka långt före de franska batalj målarne målade verklighetstrogna soldater, som ej kommo från trojanska kriget, landskapet, Englands egen natur, hos Gainsborough, landt-lifsgenren hos Morland, de holländska bymålarnes direkta arftagare.

Klassicismen hade naturligtvis trängt också dit och spelat en betydande roll i den engelska konsten — det var ju engelska forskare, som gifvit de mest betydande bidragen till kunskapen om Greklands fornminnen. I arkitekturen liksom i skulpturen hade klassicismen åstadkommit en epigonkonst, frodig nog men utan större betydelse. Den akademiska klassicismen inom de olika konstarterna saknade aldrig sina idkare, och de vunno anseende och erkännande af staten, som i alla länder i regeln uppmuntrat den konst, som minst varit landets egen och som varit mest ortodox och mest steril. De engelska romfararne bland målare och skulptörer använde mycken flit och mycken lärdom på att påtvinga sina åskådare den för det britiska folket temligen främmande latinska smaken. Men det är på helt andra vägar man bör söka framstegen inom Englands konst.

De äro att finna inom porträttmåleriet, där fordran på en säker och intelligent karaktäristik går hand i hand med fordran på en nobel koloristisk hållning — låt vara att det ofta nog var snarare typen än den konstnärliga

uppfattningen och utförandet, som gaf bilden dess specifikt engelska karaktär. Reynolds hade — liksom senare tysken Lenbach — de gamla mästarne till medarbetare i ganska stor utsträckning, och Gainsborougs nobless visar direkt tillbaka till van Dyck. Men måla kunde dessa målare, de kunde utan all fråga måla bättre än deras samtida utom England kunde. Efter Reynolds och Gainsborough följde Romney, Lawrence, Hoppner, skotten Roeburn och flere. Den sistnämde var nog de andras öfverman i karaktäristiken skärpa

och energi och äfven i färgbehandlingens lif. Hos de öfriga engelsmännen skönjes mera elegans än starkt personligt lif. Thomas Lawrence (f. 1769, d. 1830), Reynolds' efterträdare som medelpunkt i Londons konstnärliga lif, var liksom Gérard i Frankrike den eleganta världens porträttör, ej så genuin patricier som sir Joshua, men alltid behagfull i sina distingerade ladyporträtt och alltid flott och rörlig i föredraget.

Inom den landtliga genren finner man framstegen hos George Morland (f. 1763, d. 1804), som hade den olyckan att i unga år bli en förkommen individ, hvilkens oregelbundna lefnadssätt föranledde de korrekta medbor-garne att se med ringaktning också på hans konstnärsskap. Utan mycken konstnärlig uppfostran men med äkta målarinstinkt målade han de gamla holländarnes motiv från hemmet och från värdshuset, var målare fullt ut men hvarken novellist eller moralist.

Den engelska genrens mest ryktbara representant, David Wilkie (f. 1785, d. 1841), är däremot i främsta rummet berättare. Om den stackars Morland är en af konstens äkta söner och ett af lifvets styfbarn, som ödsla bort sin kraft och kastas undan såsom odugliga att hålla sig uppe på lifvets skådeplats, så. är Wilkie ett af söndagsbarnen, som få allt hvad de peka på och som höra sitt lof sjungas hvart än de vända sig.

- Han var düsseldorfgenrens direkta föregångare, i hans taflor finns redan den blida humor och hemtrefnad och något af den sentimentalitet, som karaktäriserar de düsseldorfska hvardagsmålarne på 50- och 60-talen. Wilkies interiörer — pappa, som roar lillan genom att göra skuggspel på väggen, blindbocksleken i bondstugan med små olyckshändelser och med gemytlig små-kurtis i vråarna och glädjen högt i tak, marknadslif, byfester, utpantning i ett fattigt hem, auktion i ett annat, testamentsöppnande — dessa bilder äro i stålstick spridda öfver hela världen, och deras upphofsman har blifvit berömd som sin tids främsta genremålare, fastän naturligtvis röster höjde sig mot den föga värdiga motivkrets, han valt att röra sig uti. Man drog på den tiden en skarpare gräns mellan stor konst och liten än mellan god och dålig konst. Och gent emot Wilkie blefvo anmärkarne lofsjungare, då konstnären efter ett par resor på kontinenten i medlet af 1820-talet öfvergick till att måla stora och värdiga motiv i en stor och värdig stil med intryck från gamla spanska mästare, hvilka han dittills lämnat i fred. Eftervärlden går förbi dessa hans verk med kylig aktning och ger honom hans plats uteslutande bland hemlifsmålarne inom den lilla genren.

Typisk engelsman är han i sin distinguerade hållning. Han väljer sina figurer med mycken omsorg, han glömmer aldrig sin egenskap af världsman, skildrar till sitt och andras nöje småfolkets glädje och sorg, men undviker omsorgsfullt allt som är fult och stötande. Munterheten kan ibland synas väl afsiktlig och ansträngd och likaså de konstrikt anordnade små detaljerna, som publiken alltid uppskattar och pekar på. Publiken har alltid haft stort nöje åt det, som berättas i Wilkies taflor. Dessa anekdotiska målningar hade dock det goda med sig, att de vande allmänheten att se det samtida

WILK1E: BLINDBOCK. Oljemålning.

lifvet bland helt alldagliga människor framstäldt i måleri. Att Wilkie liksom efter honom düsseldorfarne hällre målade folkets söndag än hvardagen, lek och fest hällre än arbetet, att han — londonbon — såg på sina modeller med en främlings öga, som en än glädtig, än — som sig bör — deltagande och beklagande, alltid älskvärd, intresserad och välvillig gäst vid kalaset, marknaden, barndopet, begrafningen, detta endast bidrog till hans framgång hos stadspubliken, för hvilken taflorna ju i främsta rummet voro målade. Den intima liksom den måleriskt vältaliga skildringen af landtfolk och landtlif väntade ännu på sin mästare. För Wilkies publik rundt oin i Europa skulle en tafla af Francois Millet säkert förefallit innehållstom, kanske simpel, antagligen ointressant och tråkig. Som bondelifvets främste representant på sin tid har Wilkie sin plats i måleriets utvecklingshistoria gifven. Hans genre går igen ännu långt efter hans död.

Men inom samma skede som den hemtrefliga och välmående prosakonst, som betecknas med Wilkies namn, falla uppslagen till den riktning, som under de följande årtiondena skall komma att göra sig på ett mycket betydande sått gällande i den engelska konsten, den fantastiskt visionära riktningen, i allo en diametral motsats till det småborgerliga måleriet och öfver hufvud taget till all naturmålning, en riktning, som representerar en helt annan sida af det engelska lynnet än den utåtvändt praktiska, som fordrar klarhet, jämvikt och trefnad i konst liksom i diktning.

Visionskonstens förste målsman är William Blake (f. 1757, d. 1827), skald på samma gång som tecknare, — Blake, en brådmogen gosse, som sjöng

sina egna dikter till egna melodier och som tecknade sina egna kompositioner med en förvånande färdighet, en man, som lefde utom världen, lycklig utan behof, för den enda idé att gifva form åt sin inre världs gestalter, Blake, en fullkomligt vanvettig man enligt mångas åsikt, en sådan, som man går förbi med ett beklagande, enligt andras åsikt ett stort snille, oemotståndligt och fängslande.

Verkligheten har för honom alls ingen betydelse, den finns knappast till, han lefver i sin egen värld, som för honom är den enda verkliga, andarne leda hans penna, när han i rasande hast, själf viljelös, improviserar sina dikter, färdiga med ens, forntidens stora personligheter äro hans dagliga umgänge, profeterna, Moses, Kristus, Sokrates. Denne Svedenborg bland konstnärerna ser hvad ingen annan ser, det som andra kalla hallucinationer är för honom handgripliga fakta. Han omgafs hvart han gick af en värld, osynlig för andra, »frestare och skyddsänglar, lefvandes dubbelgångare och dödas andar befolkade den luft, han lefde uti, de fält och berg, hans blickar mötte». Och han ger sina visioner en klar och påtaglig form utan dimmighet eller obestämdhet. De arbeten, han lämnat efter sig, äro hufvudsakligen illustrationer i målade kopparstick till hans egna dikter eller till Younghs Nattankar, till Dantes Inferno (de sistnämda ej fullbordade).

I en liknande riktning gick David Scott (f. i Edinburg 1806, d. 1849), som målare en af dessa, hvilkas ansatser visa vilja men icke kunna, som etsare en anhörig af Blake, skald äfven han, drömmare och fantast, om också ej visionär i samma grad. I allegoriska fantasier i teckning, i illustrationer till sådana dikter, där det mystiska och fantastiska herska, har han lämnat eftervärlden sin andes frukter. Påverkad af Blakes och af Scotts verk blef Rosetti den tredje mystikern bland Englands konstnärer, förde visionskonsten in i måleriet och blef riktningens hufvudman.

Inom djurmåleriet, som sedan länge blifvit odladt i England med jägares och friluftsmänniskors intresse för och kunskap om djuren, är James Ward åldermannen och mästaren, han som kunde ut och in alla tama och många vilda djur och som målade dem utan att romantiskt förädla dem, utan att begåfva dem med mänskliga karaktärsdrag, som hans efterträdare, Landseer, med så stor framgång gjort.

Inom landskapet slutligen finna vi i England ett uppslag, som innebär en afgjord landvinning för konsten. Ur stämningslandskapet, som vid det nya seklets inbrott tar ansats och visar, åt hvilket håll det vill sträfva, växer friluftsoch valörm^leriet upp, 1800-talets egen insats i måleriets utveckling.

Landskapsmåleriet följer under århundradets gång de stora strömningarna, det är klassiskt, romantiskt, realistiskt, syntetiskt-dekorativt, det håller jämna steg med figurniåleriet, går det förbi och tar ledningen. Landskapskonsten blir det mest vältaliga uttryck, århundradet har att framvisa för naturiakttagelsens och naturkänslans framsteg och fördjupande.

4.

Landskapets utveckling under de föregående seklen betecknas af namnen van Eyck, Rubens, Rembrandt, Everdingen, Ruysdael, Poussin, Claude Lorrain. Klassicitet i Frankrike och i södern öfver hufvud, stilkonst med vackra linier och plastiskt afvägda massor — realism i Nederländerna, det moderna landskapets fosterland, där det lefde sina barnaår i naiv och okonstlad glädje öfver himlens blå, öfver skogens starka färger och blomstrens prakt. Från att ha blifvit ansedt värdigt endast en plats som bakgrund för figurframställning gjorde det sig gällande som en konstart för sig, som ej djärfdes täfla med den stora konsten, men som dock ville ha rätt att lefva och att glädja människorna genom att

visa dem, hur vacker jorden var och vackrast den fläck af jorden, som hette hemmet.

1700-talet, då — trots allt natursvärmeri, åt hvilket sköna själar gåfvo uttryck — naturkänslan ej var mycket uppodlad, visade ett relativt ringa intresse för landskapet. Detta utgjorde dels sceneriet för pastorala eller mytologiska kompositioner, dels var det idylliskt (hos Gessner t. ex.), dels fylde det samma uppgift som i vår tid fotografien, var vedutamålning, gaf por-trätta fhildningar af vackra eller märkliga platser (Hackert, Canaletto). Vedu-ten, som med förkärlek idkades af dilettanter och som kunde vara ganska tillkonstlad, en blandning af verklighetsafbildning och schematiskt omkom-ponerande af naturen, ansågs naturligtvis som ett lägre slag af landskapsmålning, äfven då den idkades af skickliga konstnärer.

Vid nittonde århundradets början herskade klassiciteten äfven på landskapets område. Det idealiserade fantasilandskapet, som hos Poussin uppbars af en stor känsla och hos Claude Lorrain af ett mjukt behag, hade stelnat i så stränga regler för naturförädlande, att det i sanning var att beklaga, att vår herre ej fäst afseende vid dessa regler, då han skapade naturen. Liksom den akademiska figurmålarens och skulptörens uppgift var att ur verkligheten med tillhjälp af förrådet af ädla konstverk utvälja de skönaste och mest fullkomliga former och af dem sammanställa en idealtyp, så blef det landskapsmålarens mål att korrigera skapelsen, ränsa bort det i>låga» och sammanställa de »ädla» partierna. Endast medelst detta förfaringssätt kunde en värld skapas, där gudar och heroer kunde ha lust att dväljas. Och hvar finna en sådan värld, om ej i det klassiska Italien, där naturens stora, plastiskt rena linier onekligen inbjödo till stilisering? I Italien hade Poussin och Claude funnit den stora stilen och den sköna jämvikten i naturformernas rikedom. I intet annat land fann man ädlare former och mera harmoniska färger, ett mera poetiskt helt, förenadt af storhet, skönhet och behag.

• Endast i Italien» — skref Fernow, Carstens vän, i en afhandling 1803 — »hade landskapsmålningen kunnat höja sig från efterbildning af det verkliga till det ideella; därför år det endast i Italien, landskapsmålaren kan utdana sin talang för den högre poetiska stilen.» Motsättningen till det italienska landskapet är det nederländska, det är »af lägsta rang», det är bundet till verkligheten, ingen poetisk forntid är därmed förenad, man kan följaktligen ej begära något ideelt innehåll af det.

Ruysdael och hans landsmän — hade kort förut en inflytelserik fransk målare och skolchef skrifvit och låtit trycka — »hade arbetat uteslutande för människor, hvilkas känsla och själ voro förslöade . . Idealet var för dem absolut okändt». För denne man, Valenciennes, som själf var landskapsmålare, fanns »endast en genre nämligen historiemåleriet». I landskapet är det »endast öga och hand som arbeta», ej fantasi och känsla — naturen i sig själf är ful, kall, död. Om landskapet skulle ha rätt att existera, så måste konstnären gifva det en själ, och detta kunde ske endast genom att befolka det med den antika mytens gudomligheter och heroer. Målaren hade att »entusiasmera sig genom att läsa de skalder, som ha beskrifvit och besjungit naturen». Han borde se dem med Sapfos eller Teokritos' ögon, han måste studera Ovidius och Horatius och lägga in i sin målning deras naturkänsla och deras idylliska fantasivärld. För den stränge Valenciennes var ej ens Claude Lorrain ideel nog — han medgaf att Claude vackrare än någon, sant och fängslande målat solens lugna uppgång och glödande nedgång, luftens lätthet och naturens behag. Men hans konst saknade inbillningskraftens höghet, den natur, han skapat, kunde på sin höjd vara befolkad af herdar, men gudavärlden, nymfer och satyrer, till och med heroerna voro för upphöjda varelser för att där kunna känna sig hemma.

I den nämda uppsatsen — som utkom 1801 — ger Valenciennes anvisning på lämpligt innehAU att därmed försköna landskapet (»un choix de sujets propres à embellir le paysage»). Att t. ex. låta en morgonstämning uttryckas medelst skördemannens afsked från familjen vid utgången till arbetet, är föga ideelt och upphöjdt — att föredraga är en framställning af »Timmarna spännande de fyra hästarne för solens vagn». Aftonen kan uttryckas genom att framställa »Tarsis och Zelie i Tempedalen», natten genom »Krosiue och Melidor». Romerska historien lämnar en oändlig mängd af ämnen för landskapsmålaren.

I Frankrike var det den inflytelserike Valenciennes' skola, som utbildade de under några årtionden framåt tongifvande officiella landskapsmålarne, de som ledde elevateliererna, innehade platser i juryer och refuserade de otrogne, sutto i inköpsnämder och utdelade belöningar till rättänkande elever *. Något annat än en kall retorisk konst kunde ej uppammas af de pedantiska regler, man ålade adepterna till rättesnöre. Deras sunda förstånd bildade lyckligtvis ofta en motvikt till pedanternas inflytande, och dessa kunde ej äfven med bästa vilja hindra, att äfven de lydiga bland de

unga gjorde medgifvanden åt sin egen naturuppfattning, sin personliga blick och känsla, att ej alla nöjde sig med att gå mellan skaklor och med skygglappar för ögonen. De mest rättrogna sutto hemma och komponerade ideelt klassiska teaterkulisser, andra reste till

* Påpekadt med fullt ut lika skarpa ord som ofvanstående af André Michel, Notes sur l'art möderne.

Italien och sökte lägga dess verkliga natur till grund för sina stillandskap, och åter andra sökte tillämpa reglerna — betydligt modifierade — på fransk natur.

Men samtidigt uppstodo en hel del målningar — de voro oftast små och anspråkslösa, föga eftersökta i handeln och ytterst lågt betalade, om de ens kunde säljas — som ej visade annan sträfvan än att måla hemlandsnaturen med slätter, skogar, klippor och hafvet, sådan den verkligen tedde sig utan allt anordnande. »Den för hvilken ett område af fyra mil ej är tillräckligt att måla uti för bela lifvet, han är ingen konstnär», sade Georges Michel, föregångsmannen för 1830-talets stämningsmåleri. I omgifningarna af Paris funno dessa nyhetsmakare ämnen nog för sitt studium. Det var ur deras stillsamma och kärleksfulla studium det franska stämningslandskapet växte fram, när tiden var mogen.

5.

Äfven i Tyskland hade nya åsikter om landskapets uppgift gjort sig gällande. En allmän åsikt äfven där var den, att det sköna i naturen var det som var långt borta från ens egen dörr. Målaren hade att söka en ideel natur i Italien eller en romantiskt effektfull i Schweiz eller i Skotland. De skotska högländerna — hade Fernow medgifvit i den ofvan nämda skriften — ha blifvit en klassisk mark för landskapsmålaren »genom Ossians diktning» — alltså ej genom sin egen skönhet och karaktär.

Det fanns dock konstnärer, som ej sökte annat än djup i sin naturuppfattning. Ungefär samtidiga med Fernows lofprisande af den italienska och den skotska naturen som den poetiska stilens rätta hemvist och Valenciennes' pedagogiska regler för naturens »besjälande» medelst antikt staffage äro några märkliga yttranden af en ung nordtysk målare, som studerat i Köbenhavn liksom Carstens och som dog ung liksom han, men som ej fick namn om sig som reformator. Filip Otto Runge (f. 1777, d. 1810) spekulerade mycket öfver konsten liksom öfver religion och annat, han var afgjordt romantiker och rörde sig inom en natursymbolism, som kunde bli temligen långsökt och svårfattlig, men han hade på samma gång öga för så enkla föremål som solsken och luft. När han målar barn eller sina gamla föräldrar ute i trädgården, så sträfvar han till att framställa det han ser så troget och sant, som hade en spegel uppfångat och fasthållit bilden. Och det är ej blott föremålen utan äfven den atmosferiska stämningen, han söker uttryck för.

Denne man ifrade för något, som synes eftervärlden självklart men som på hans tid var uppenbart kätteri. Han ville förnyelse i konsten, han talade

emot allt hvad eklekticism, traditionskonst heter. Konstnärerna borde nära konsten, ej låta sig näras af den. »Vi se i alla tiders konstverk på det allra tydligaste, hur människosläktet förändrat sig, hur den tid, som en gång varit, aldrig återkommit — hur kunna vi då komma på det osaliga infallet att vilja kalla den gamla konsten tillbaka?» Ej genom upprepande af det redan gjorda skulle konsten hållas uppe, så att den kunde täfla med gamla förebilder, utan genom innerligt försjunkande i naturen skulle den nya tidens nya konst skapas.

Som den kommande tidens speciella konstart nämner han landskapet, i hvilket han ser ej blott naturefterbildning utan en återspegling af människan, hennes själslif och lidelser. »Under sin egen konstutveckling», skref om honom en närstående vän efter hans död, »blef det för honom klart och afgjordt, att sedan grekernas blomstringstid formernas konst såväl i korrekthet och stränghet som i lif och i liniernas skönhet blifvit så godt som uttömd, afslutad och bragt nära sin fulländning af florentinarne och Rafael» — att däremot »ljus och farg och rörligt lif» ännu ej fått någon konstnärlig tolk hvarken i ord eller gärning.

Det hade varit för mycket begärdt af Runges samtid, att den skulle taga sådana ord på fullt allvar. Men till en del af hans yrkesbröder funno de väl vägen. De romantiska anslogos af hans svärmeri och hans spekulationslust, de realistiskt anlagda af hans ärliga naturkonst. Runge själf dog vid 33 års ålder, och hans arbeten tyckas ej ha väckt

mycken uppmärksamhet förr än flera årtionden senare, då eftervärlden lärt känna honom genom hans år 1842 utgifna skrifter.

Midt under klassicismens och de svärmande klosterbrödernas skede hördes emellertid en och annan röst äfven i Tyskland, som sade, att naturen ej behöfde vara poetisk och minnesrik som Italien eller Skotland, ej rik på sagor och besjungen af skalder, för att vara värd att konstnärligt tolkas, att målning var annat än en illustration till skaldeverk, att hvaije naturmotiv, som väckt en känsla hos konstnären, var värdt att konstnärligt återgifvas, att hufvudsaken var, ej hvad man målade utan hur man målade, att det första och sista var den naturuppfattning, den stämning, som genom bilden öfverfördes från konstnären till den förstående åskådaren — uppgiften var att fånga det intryck, naturen gifvit i ett visst moment — åsikter, som framdeles ofta skulle upprepas och försvaras i bestämdare form, men som uttalades och försvarades redan nu i seklets början. Och därmed anslogos strängar, som skulle vibrera starkt både i romantikens måleri och i realismens.

Bland de klassiska landskapsmålarne är tyrolaren Josef Anton Kock, Carstens' och Thorvaldsens vän, (f. 1768, d. 1839) den främste. En manlig och viljestark personlighet, hade han allt från barndomen alpernas friska luft i sina lungor och lät sig aldrig belt bindas af reglerna. Hans naturuppfattning är ärlig och handfast, han fäster framför allt vikt vid det skulpturala i naturen, vid linier och former, vid det sammanhållande, det struktiva, vid benstommen i landskapet. Han är svag i den måleriska behandlingen, föraktar »natur-

afskrift» liksom allt hvad porträttlandskap heter men har mycken fantasi och skapar fritt, ibland med ledning af ett litet kopparstick, grekiska och skotska landskap utan att ha sett hvarken det ena eller andra af dessa länder. Naturens art och karaktär på hans målningar bestämmes af staffaget, än bibliska, än klassiska, än romantiska figurer, scener ur Homeros, Dante, Shakspeare, Ossian. Som det så kalladt »historiska landskapets» uppfinnare fick Kock stort rykte.

Den italienska naturen fick jämte Kock och Schinkel sina skildrare i Keinhart och Rebell, hvilka med sinne för det effektfullt måleriska hälst målade kustpartier, Catel — hvars klara, rena färg går igen hos svenskarne Palm och Stäck — och bland ett yngre släktled i Rott-mann, Preller, Schirmer. Det blef ej synnerligen stor skilnad mellan de klassiskt och dc romantiskt anlagda tyskarnas framställning af den italienska naturen. De sträfva gemensamt efter vackra linier, efter välordnade massor och poetisk hållning, och deras färg blir mera ett kolorerande af teckningen än den blir uttryck för en stämning.

Karl Rottmann (f. 1798, d. 1850) fick, sedan kronprins Ludvig tagit hans skizzer i betraktande, tillfälle att i Munchen måla en följd landskap al fresco i Hofgartens öppna arkader. Dessa på sin tid så ryktbara fresker ha under årens lopp blifvit illa åtgångna af väder och vind och ha dessutom blifvit restaurerade, jag tror två gånger — det är säkrast att ej fälla något omdöme om dem, då man ej vet, hur de från början sett ut. Rottmanns småtaflor, akvareller och skizzer visa, att han stiliserade naturen omedelbart redan i sina studier. Ibland kan han visa en rätt fin naturkänsla i dessa skizzer och penselföringen är saftig och bred (t. ex. i »Aftonglöd vid Berchtesgaden» och i småskizzerna från Rom i Schacks galleri). Men oftare bli hans färger slickade och söta, förefalla snarare valda efter recept än efter naturen. Den serie stora landskap från Grekland — dit han sändes 1834 för att afmåla de mest ryktbara platser från fornhistorien — som upptog honom under hans senare år och som ha sin egen, för dem bygda sal i Nya pinakoteket med enkom anordnad effektfull belysning, göra en afgjordt oljetrycksartad verkan i sina starka färger, klart blått, rödt, brunt. Påverkad af franska kolorister sökte han då förena färgens effekt med liniernas enkla höghet. Men han når endast en larmande godtköpsbravour i sökandet efter atmosferiska effekter, stormby-, måne-, regnbågseffekter, som ej verka åkta. Ibland äro intryck af Turner uppenbara — såsom i utsikten af Epidaurus med en blodröd solnedgång i moln öfver hafvet.

Äfven Friedrich Preller (f. 1804, d. 1878) tog arf efter Kock och förvaltade det på ett mera personligt sätt. Det heroiska landskapet blef, sedt genom hans individualitet, mera trefligt och angenämt att lefva i än uteslutande imponerande och poetiskt effektfullt att se på. Gudar och nymfer voro hemma i hans färgklara, blonda landskap, som hvilade på ganska ifriga naturstudier. Sin långa verksamhetstid igenom förblef Preller trogen sina ungdomsideal.

Att det är något beskedligt i hans älskvärda konst låter sig dock knapt förnekas. Hans förnämsta arbete är hans kompositionscykel till Odysséen — i kolteckningar, tempera och som väggbilder i Weimars museum, två olje-

målningar, »Leukotea uppenbarar sig för Odyssevs i stormen på hafvet» och »Kalypsos afsked», finnas i Schacks galleri.

Johan Vilh. Schirmer (f. 1807, d. 1863) var redan ansedd som framställare af tysk natur, då han kom till Italien och där bildade sin egen stil, ett försök till realistisk behandling af klassisk natur. Hans italienska landskap äro dekorativa på ett ganska ytligt sätt, han befolkade dem hälst med bibliska motiv — i de bibliska landskapen i Berlin är figurstafiaget lånadt dels från Rafael, dels från Schnorrs bibelteckningar. Ur hans riktning utbildade sig Arnold Böcklin, hvars äldre landskap äro hållna uppenbart i Schirmers stil och mätningssätt.

Den förste tysk, som — efter gamle Elsheimer — målade Italien utan försök till stilisering, var Karl Blecken (f. 1798, d. 1840), en af det moderna landskapsmåleriets vågbrytare i norra Tyskland. I sina af djärf fantastik burna naturscenerier, halft dröm, halft verklighet, visar han en märklig originalitet.

De nya ideerna trifdes bättre i nordliga delen af Tyskland än nedåt södern. Särskildt blåste det friska vindar i Hamburg, också Dresden blef en hufvudort för det moderna sträfvandet. Som dess målsmän nämnas Kaspar Friedrich, verksam i Dresden, liksom Dahl, vidare Bürkel och Morgenstern i Munchen, Ludvig Gurlitt i Dusseldorf. Friedrich, länge förbisedd, har på sista tiden blifvit uppsatt på en hedersplats som det tyska stämningslandskapets grundläggare, den första som medvetet och följdriktigt sökte stämningens helhetsintryck och dess fördjupande. Stödd på träget naturstudium gaf han med enkla medel och målerisk känsla i sina stämningar sitt intryck af naturen, några naturbeskrifningar äro hans landskap aldrig.

Norrmannen Johan Kristian I)ahl (f. i Bergen 1788, d. 1857) kom till Tyskland efter förberedande studier vid akademien i Köbenhavn, där äfven Runge och Gurlitt studerat, lefde sedan i Dresden, där han blef professor, och gjorde därifrån en och annan studieresa hem till Norge. Han målade mest norsk fjordnatur under intryck af holländare, särskildt af Everdingen, till en början med mera inträngande kännedom om de holländska målarne än af den norska naturen. Han blef likväl en själfull tolk för dess karaktär och lynne, målade med osökt naturkänsla, ojämt visserligen, en blandning af inlärdt, gammalt och af frisk, förstahands naturiakttagelse, färgen någon gång djup och klar, men ofta sträf och hård, föga smekande för ögat. Dahls konst år utpräglIadt manlig och personlig och söker aldrig verkan genom virtuositet. Naturalist blef han kallad af sin samtid. Också han finner det exakta »naturafskrifvandet» vara medel och ej mål, men han vill, att konstnären skall kunna afskrifva, han skall »lära naturen utantill» för att kunna arbeta i frihet.

Dahl lefde länge nog för att se den riktning, han företrädt, bli trängd tillbaka. Som han själf yttrat*: »Knappast hade landskapsmålningen efter

* Yttrandet framdraget af A. Auljert i lians förtjänstfulla verk om Dahl.

lång tids stereotypa metod sluppit ut att andas ett friskare, friare natur-lif, förr än man förde den tillbaka in i atelieren.» Det skedde, då düssel-dorfslandskapet med dess »romantiskt upputsade naturalism», dess anordnande af naturen efter tidens fordringar, dess rädsla för kraftiga grepp omedelbart i dess djupa stämningsinnehåll, trängde igenom i den tyska konsten.

Karl Friedrich Lessing betecknar som landskapsmålare utvecklingen från den reflekterade romantiken till — man kan säga — den reflekterade realismen. Han hade förmågan att se enkelt och att studera med allvar, att ge lokalkaraktär — en karaktär, lika trovärdig som den i Bürkels bayerska utsikter — åt sina motiv från Rhenlandet med skogsstämning, friskhet, enslighet. Något af Schwinds älskvärda uppriktighet finner man i Lessings små ekskogsinteriörer, som det är mycket möjligt att Schwind tagit intryck af, då han målade sina vida mera naivt hållna skogs- och fjällmotiv med eremiter, riddare, ynglingar som blåsa i horn. Stämningar som klostergården i snö med begrafningståg af nunnor tillhöra Lessings äldsta skede, likaså ruiner, slott vid hafsstranden, röfvare, som släpa sina fångar med sig på en vild bergsstig. Från 1830-talet äro flera af hans bästa landskap med romantiskt staffage: korsriddare hvilande i skogen, riddaren ined fru på knä framför madonnabilden, som är uppsatt på en månghundraårig eks stam.

Liksom herdar och heroer höra till den klassiska romantikeus landskap med grekiska tempelruiner på klipporna, så äro korsriddaren, den unge väpnaren, lansknekten, eremiten oundgängliga i den tyska romantiska naturen med dess

riddarborgar och klostergårdar. Den stämning, man sökte, förmådde man ej uttrycka omedelbart genom självfva naturen utan man behöfde förklarande rekvisita, dramatiskt innehåll. I några af sina landskap vågade Lessing likväl utelämna detta förklarande staffage och låta naturen tala för sig själf.

6.

Det blef ej Tyskland, det blef England och Frankrike, som förde fram det moderna landskapsmåleriet. Genombrottets man blef vid århundradets böljan framför andra John Constable (f. 1776, d. 1837). Mjölnarsonen från East Bergholt böljade sin konstnärsbana med att i London göra kopior efter , Ruysdael och Teniers. Trött på detta och på de många atelierlandskap, han såg målas med holländarne som allt för direkt förebild, begaf han sig ut i naturen för att med denna för ögonen söka glömma, hur andra målat, och själf måla så, som ban fann sina egna ögon se. »På utställningen», skref han 1803, »har ingen tafla den uppriktighet, som jag anser landskapen böra äga. Här finns plats för en naturmålare.» I den riktningen ha nog många tänkt

CONSTABLE: HÖLASSET

Oljomålning (London, National Galltry).

— Constable hade förmågan att äfven utföra tanken i handling, målade de trakter af England, han sett allt sedan han var litet barn, den odlade, frodiga landsbygden med skogar och rika fält, med landtgårdar, slott och kyrkor, målade den disiga luftens växlande färgspel. Han var den första moderna landskapsmålare, han lade ej hufvudvikten på teckningen, på landskapets arkitektur, utan på luften, ljuset, färgen, på totaltonerna, han gaf stämningen bredt och kraftigt, käckt och friskt utan att låta detaljerna tränga sig störande fram.

Mellan Gainsborough och Constable är skilnaden afgjord. Gainsborough fördjupade den landskapsstil, han fann före sig, genom att däruti inlägga sin naturåskådning och nyansera dess detaljer. Det för Constable utmärkande är den skarpa iakttagelsen utan förutfattade åsikter. I jämförelse med Gainsboroughs behandling af motiven, med ljus och skugga samlade i väl afvägda massor, äro Constables taflor osökt direkta naturstudier, lika olika hvarandra som naturen är skiftande. »Aldrig» — yttrade han själf — »likna hvarandra två dagar, aldrig två timmar, aldrig ha två blad varit hvarandra lika sedan världens skapelse.» Konsten bör vara lika växlande som naturen.

Att det är de gamle holländarnes sätt att se och att känna naturen, som påverkat såväl Constable som de andra engelsmännen, är uppenbart och förringar ej deras förtjänst som pånyttfödare af konstarten. De utgå från galleritoner och nå ett godt stycke fram emot friluftsfriskhet — hos Constable

går vägen från holländarnas bruna höstfärger till sommargrönt. Han är visst den förste landskapsmålare, som vågar se det gröna i naturen och verkligen vågar måla gräs och löfverk med dess rätta färg. Också var han alltför ny för sina landsmän. Det var först sedan han utstält i Paris och där fått medalj, som han blef uppskattad och uppburen äfven i sitt hemland.

Samtidig med Constable var »OM Crome» det med exakt enkelhet återgifna landskapets företrädare. Med största trohet afbildade han de utsikter, han hade för sina ögon, i rättfram teckning — fast och säker som Gainsborough, särskildt omsorgsfull när det gälde träden — i kraftfulla, enkla effekter, med solid kunskap om de olika naturföreteelserna och fint öga för det atmosferiska. Intet var för obetydligt för honom att studera, intet var af den art, att det borde utestängas från konstens område.

John Crome (f. 1768, d. 1821) lefde i små förhållanden och slog aldrig igenom i den stora konstvärlden. I Norwich, där han föddes, lefde och dog, utöfvade han dock ett välgörande inflytande på en skara ungdomar — »nor-wichskolan» — som förde hans sunda konståskådning vidare.

Bland andra samtida var David Cox, den glänsande naturskalden, som i sina akvareller gaf sin hembygds karaktär och stämningar ett djärft, flnt, bredt uttryck, Vilhelm Miiller, som sig naturen med grandios uppfattning och målade den med skicklig hand — han blef äfven en af de främste orientmilarne. Och Richard Bonington, vårens och solskenets

målare, rask, hurtig, behagfull och elegant i sina små skizzer, var en af dem, som förde det friska utsädet öfver till Frankrike, där det föll i god jordmån och spirade upp i sådan rikedom, att världen snart glömde dess engelska ursprung — i synnerhet som engelsmännen själfva upphörde att täfla och undergifvet läto sig öfverflyglas.

På samma tid lefde i London Turner, en af konstens mest oberäkneliga enstöringar och ett af konstnärsvärldens största original — William Turner (f. 1775, d. 1851), dimmornas och solens, de väldiga natureffekternas geniala färgskald, sin tids mest exentriske diktare med penseln och dess mest förbluffande experimentatör.

Han, som skulle bli solglödens målare, växte upp i ett mörkt, trångt, fattigt, smutsigt kvarter af London, i nära granskap till Thames — Thames med pråmar, magasiner, båtar, broar och kajer, med öfverraskande soleffekter genom dimman och öfver det växlande flodlifvet. Med sjöfolk, månglerskor, schåare gjorde gossen tidigt bekantskap. Så följde en tid, då han vistades på landet hos en tant, fick se den engelska naturens frodighet, dess storhet och lugn. Han fick under denna tid äfven någon uppfostran, men tyckes eljes både i ungdomen och i mannaåren ha varit ganska ensam, utan vänner, utan ett riktigt hem som barn. Enligt Ruskin var han begåfvad med »det ömmaste hjärta och sin tids ädlaste intelligens», enligt andra var han — eller blef åtminstone med åren — hård, retlig, misstänksam, afundsjuk, fåfäng, girigbuk. Han lefde ett enstöringslif, en målarfantast och på samma gång en prosaisk nykter, men minst af allt en hvardaglig natur, tvärtom originalernas original, exentrisk i vanor och seder som en äkta John Bull och endast måttligt tilldragande.

TURNER: DAVID WILKIES BEGRAFNING PÅ HAFVET.

Oljemålning (National Qaliery, London}.

Som konstnär var han den ständigt med frikostig hand slösande, alsterrik utan hvila och utan ansträngning. Redan som gosse hade han gjort sig känd som skicklig och ytterst produktiv illustratör, senare ock som målare. År 1802 blef han, 27 år gammal, medlem af akademien och fem år senare blef han professor där. Ej holländarnas natur, utan det klassiskt komponerade landskapet var hans utgångspunkt, Claude Lorrain hans förebild under studieåren. Han målade länge i en fast och gedigen teknik, ofta med starkt realistiskt studium och med lysande och säker färg. Det är först efter 1815, han blir den fantastiske färgtrollkarl, man tänker på, när man hör hans namn. Klassiska motiv sysselsatte honom ofta — »Æneas och Dido», »Grundläggandet af Kartago», »Bukten vid Baje» — men inte var det det klassiskt arkitektoniska i landskapets bygnad, han i främsta rummet sökte. Han målade solskimret

öfver antik arkitektur, palmer och berg, öfver städer med kupoler och palats — »Venedigs sol» kallar han en af sina taflor. Hvad han sökte var att få fram solglöden, det varma, flödande, gnistrande solskenet, den glans och färgprakt, det gjuter öfver himmel och jord. Ej nog med det, han söker solens färg och låter den vara idel guld, men ibland glödande hvitt med brinnande skuggor i charlakanston. Han låter solen spegla sig i hafvet och försmår motsättningarna af skuggor. Han förstår att gifva himmel och haf uttryck af gränslösa vidder, ibland lämnade han jorden alldeles ur sikte och målade endast himlen. Hans fargkänsla var uppdrifven i högsta grad. Han var diktare vida mer än naturafbildare, en våldsam, af inga omöjligheter afskräckt, fantasifull diktare. Den af ljusskimmer mättade, darrande luften, solglans genom töcken, ljusets nyckfulla lek, alla slags naturfenomen målar han med en fantasi, som går öfver alla gränser, och en penselföring, som är suveränt tygellös. Hafvet i glittrande, darrande sol, Thames i dimma med eller utan solens gyllene klot där bakom, ett framilande järnbantåg på en bro, men för ombytes skull äfven förfallna bondgårdar, arbetare och bleka, utpinade barn. I akvarellen står han kanske främst, dess snabba behandlingssätt lämpade sig utmärkt för hans vulkaniska känsloglöd och hans task-spelaraktiga penselskicklighet.

På sin höjdpunkt' befann han sig under 1820-talet. Hans exentriska sökande efter atmosferiska effekter blef sedan allt starkare och tog sig ofta nog brutala och svårförstådda uttryck, men mot påståendet att han på äldre dagar blef rent af koloristiskt vansinnig, ha energiska protester blifvit höjda — och det ej blott från hans landsmän.

Egendomligt är det att tänka sig Turner som samtida till de tama stil-landskapsmålarne på kontinenten och till Davidsskolan och det Cornelianska konturmåleriet. Föga underligt, att en tafla, som han erbjöd kung Ludvig, blef utskrattad af Münchenmålarne och återsänd. Oberörd af allt hvad strömningar heter, sedan han lämnat Claude Lorrains ledning för att blifva uteslutande Turner, slöt han sig inne i sin atelier och skapade där, ensam med sin

fantasi, efter egen vilja himlar och jord, ofta nog belägna utom konstens kända gränser.

Millionären Turner dog i ett eländigt vindsrum i Chelsea, där han lefvat i två år under ett antaget namn, medan hans ordinarie hushållerska hemma i en annan del af London trodde honom vistas på resor. »Solen är gud», skall ha varit ett af hans sista yttranden. Han testamenterade till staten sin väldiga artistiska kvarlåtenskap, med villkor, att målningarna skulle hållas exponerade i National Gallery och att två af dem skulle placeras bredvid Claude Lorrain. »Soluppgång i dimma öfver hafvet» (1807) och »Dido bygger Kartago» (1815), båda praktmålningar och båda typiska för sin upphofsman, sitta nu mycket riktigt dår i den franska salen och af de öfriga äro ett hundratal af de bästa upphängda. Hogarth och Reynolds få nöja sig med sämre platser. Främlingen kommer dit och undrar hvarför man ej gör en utgallring i massan af alla dessa besynnerligheter, som synas honom vara mera skrikande och brutala effektsökerier än trovärdig natur eller sund naturdiktning.

Äfven i South Kensingtonmuseet och flera andra offentliga och privata samlingar i England är han talrikt och väl representerad.

ROMANTIKEN I FRANKRIKE.

En fSregångare: Goya. — Måleriet från Géricault till Leopold Robert. — De belgiska historiemålarne. — Skulptur. — Arkitektur.

1.

Man kan säga, att nittonde århundradets konst i självfva verket börjar i och med oppositionen mot klassicismen, med sträfvandena efter frigörelse från dess formschema liksom med sträfvandena efter nationalitet i konsten. På olika håll ha dessa sträfvanden blifvit förberedda, här och hvar ha personligheter stått fram, som visat föga frändskap med de herskande grundsatserna och som ägt ej blott håg utàn äfven kraft att gå emot vinden. Då man följer konstströmningarna i deras stora drag, händer det att man frestas förbise, hur olikartad i självfva verket ett och samma skedes konstalstring är, hur många undantag från reglerna den har att framvisa och hur föga enväldiga dessa regler äro. Att uppdela århundradets konsthistoria i klassicismens, romantikens och realismens skede är lika följdriktigt som att uppdela ett lands historia efter dess regeringsskiften. Men liksom folkens historia långt ifrån alltid är den samma som regentens, så är konsten i självfva verket något annat än den riktning, som har öfvertaget, något vida rikare, mera mångfaldigt och fullt af motsättningar.

Liksom inom arkitekturen i England och Tyskland under hellenismens herskartid gotiken stod väntande på, att dess »renässans» skulle komma, så väntade i måleriet färgen på att åter få komma till sin rätt. De rent måleriska sträfvandena voro ej helt glömda, Det var ej många årtionden, sedan Tiepolo, den siste af de store venetianska koloristerna, lefde, och då han dog,

var Goya, den siste af de spanska mästarne, redan en vidtfrestande målare, Goya, den mest originella bland kolorismens och bland individualismens representanter under öfvergången mellan adertonde och nittonde seklen.

Han var ej den inåtvända, kontemplativa själskonstnären, som först och sist ville lefva i lä af störande inflytanden och för hvilken den fromma eller den höga tanken var det hufvudsakliga i konsten. Han var en man, som lefde för full maskin, en man, som förstod att fånga lifvets möjligheter och som ej föraktade något af hvad det erbjöd, som, hvart han kom, förde med sig sitt lidelsefulla temperament, sin oförfärade uppriktighet, sitt behof att ge sinnligt uttryck åt det som världen visade honom eller hans jäsande fantasi tillegnat sig. Han är den rastlöst och obekvmradt alstrande, som än liknöjdt slänger ifrån sig dåliga verk och än gör mästerstycken. Han är det tygellösa snillet, har ej mycken smak, är ibland retsamt konventionel, men är dessemellan nyskaparen, som instinktivt kastar fram grunderna för ett nytt måleri.

Francesco Goya y Lucientes föddes 1746, var således två år äldre än David och tillhör mera adertonde än nittonde seklet, men vida mera än David tillhör han det moderna måleriet. Han var fullt så brådmogen som Canova

— en fattig pojke liksom denne. Endast 13 år gammal målade han.fresker i kyrkan hemma i byn i Aragonien. I de spanska museerna och i Italien

— dit han med mycken hast förfogat sig efter en duell — lärde han känna de gamla mästarne — synnerligen länge såg han inte på dem, och mycket intensivt var nog ej hans studium, därtill var han allt för upptagen af det lefvande lifvet omkring sig. Hemkommen från sin italienska resa blef han snart uppmärksammad, och det dröjde ej många år, förrän han var en både hedrad och fruktad medlem af Madrids societet, direktör för Academia di San Fernando och kunglig hofmålare, lefde med i de högsta kretsar, hade tid till allt hvad han ville hinna med, lika hänsynslös, när det gälde målning som när det var fråga om kvinnor eller om dueller, Madrids yppersta fäktare och dess mest orädde målare.

Hans alstring var lika ofantlig som till sitt värde omväxlande. Ett par hundra porträtt af kungliga familjen, af diverse högheter, af berömda män och sköna damer, ibland oklanderligt officielt och intresselöst "målade, ibland plumpt och plebejiskt, ofta utan ett spår af geni, dessemellan med både känsla, karak-täriseringskonst och färgkonst. Unga flickor kunde han måla med nervös, smekande pensel, både små eleganta, bleka infantinnor och svartögda modellflickor, »Maja klädd» och »Maja oklädd», Majas på balkongen och Majas ute i karnevalen. Och genrebilder ur det spanska lifvet målade han, kyrkliga fester och fester i det gröna, tjurfäktningar, gatscener, öfverfall af banditer, inkvisitionsscener — allt sedt och framställdt med omedelbarhet och skärpa. Målade ock altartaflor och kyrkofresker af föga religiös hållning, ibland med en blodfull och sensuel, pikant realism, ej just egnad att väcka andakt hos kyrkobesökaren. »Ingen akademidirektör i Europa målade på den tiden så realistiskt som Goya i sina kyrkobilder», säger Woermann.

I Madrids museum äro numera fyra rum fylda med målningar af Goya. Dem har jag tyvfirr ej sett utan fir jag tro på hvad andra sagt om dem, målare och konstförfattare. Han kunde måla sansadt och tråkigt, med rundsvarfvad modellering och opersonlig penselföring, och teckningen är ibland svag och vårdslös. Men de taflor, som lian målade uteslutande för sitt eget nöje, kunna vara utförda med suverän och genial brio, med djärf, summarisk penselföring, breda drag, stora ljus- och skuggmassor, helt få färger, ibland knappt annat än svart och hvitt — den spanska dräktens färger — raska, flyktiga improvisationer, ibland afsiktligt effekt-sökande, men burna af sjudande personligt lif. Goya är målartemperamentet — till sin hela läggning lika afgjordt målare som Thorvaldsen är skulptör — som utan hänsyn till något annat

än sin egen vilja och utan tanke på publik eller på framgång och allt dithörande ger sig själf helt och utan förbehåll i sin konst. Hans jag är olikt andras — äfven olikt de gamla spanska mästarnes,dem han ej påminner om,hvarken isitt temperament eller i uttryckssättet.

Hans etsningar afslöja en värld af starka känslor, af hat, ironi, förakt och vämjelse vid människors färd och mänsklig öfvertro och dumhet. Dessa kompositioner kunna vara bizarra till obegriplighet i sin fantasis styrka och flykt. I sina groteska fantasier liksom i sina realistiska skizzer ryggar han ej för något motiv eller någon situation, om än aldrig så motbjudande, väjer för ingen, trotsar allt hvad auktoritet heter, gisslar kungadöme, kyrka, dogmer, inkvisition — allt med den påföljd, att han en vacker dag fann sig föranlåten att förflytta sig öfver gränsen in i Frankrike. Där lefde han sina sista år från 1822, och dog 1828.

»Lättrörlig och eldig inbillningskraft», konstaterade Egron Lundgren hos Goya, hvars konstnärsskap han lärde känna i Madrid. Goya är i den svenske målarens ögon ett »bland de största artistiska snillen, som detta århuudrade framalstra!». Hans teckningar röja ett »beundransvärdt sinne för det ovanliga och pittoreska, genomgående spanskt, utan den minsta fläkt af någonting utländskt. Som målare» — tillägger Egron — »var därtill Goya en kolorist med en så förtjusande känsla för färgharmonier, att några af hans bästa verk förtjäna att jämföras med Murillos och Velasquez'.» Det är allt fortfarande af målare, man får höra Goyas målningar prisas högst, det vill säga de ibland Goyas målningar, i hvilka han slopat allt konventionelt och släppt lös sitt eget lynne.

Hans etsningar »Los Caprichos» från 1790-talet, 80 blad, »Los Proverbios», »Tauromaquia» — tjurfäktningsscener — och »Los desastres de la guerra» — 80 scener från den franska invasionens skräckdagar — äro mycket enkelt hållna i en sträf, summarisk teknik, en samman-

QOYA: SPANSK FLICKA. Oljemålning (Louvre, Paris).

ställning af strcckmauer och aquatinta, allt annat än bestickande genom utförandets raffinemang eller elegans, snarare

genom den sparsamhet i uttrycksmedlen, med hvilken han vet att nä den sökta verkan. I Caprichos tumlar en kaotisk fantasi med en värld af de vidunderligaste vidunder, blandningsexemplar af människor och djur, i obeskrifbara situationer, föga invecklade för öfrigt. Fantasier sådana som papegojan, med grötmyndig uppsyn predikande för de andäktigt lyssnande munkarne, apan som målar åsnans porträtt eller läkaren med åsnehufvud, som sitter vid den sjukes bädd, känner honom på pulsen och tänker >De que mal morira?» tillhöra de lättfattliga i samlingen. Likaså karnevalsscenerna, trollen som segla fram på kvastar, den unga skönheten som flyger genom luften, uppburen af tre hopkrympta hexor. »Krigets lidanden» öfverflödar af hemskheter, det har tydligen fröjdat konstnären att kunna visa fram frånsidan af den krigiska äran. Här ses öfver allt massakrering af de öfvervunno, blodbad, stympade, spetsade människor, lämnade åt sitt öde, kvinnorof, marodörer, som slita kläderna af de sårade, uthungrade flyktingar, fängelse- eller sjukhusscener. Bilder sådana som den rasande bondkvinnan i vild strid med några soldater, med barnet på ena armen, i andra handen ett spjut, som hon sticker i magen på en af våldsmännen, eller den ensamma kvinnan, som, omgifven af idel döde, aflyrar den öfvergifna kanonen, eller de lifdömde, män och kvinnor, som vänta de dödande skotten, alla på knä i vanvettig förtviflan eller slö underkastelse, visa den våldsammaste energi. Till Goyas mest omtalade etsningar hör bilden af de unga kvin-norna. som leka med en manlig docka och låta honom till deras nöje hoppa på en duk, som de hålla utspänd mellan sig, och inom en helt annan sfer den bild, som har underskriften »Nada, ello dirå» — den döde reser sig i sin svepning, frigör sin magra arm och skrifver ordet >Intet>, medan rundt om i mörkret skönjas lyssnande ansikten af människor, begärliga efter att få dödens gåta afslöjad.

»Goya» — påpekar Woermann — »leder det spanska måleriet, alldeles utan klassicism och med föga romantik, omedelbart ur förfallets tid öfver i en realism, som var förelöpare till den i senare hälften af 1800-talet framträdande.» Han gaf de första elementen till ett nytt sätt att måleriskt uttrycka det sedda. Den djärft dekorativa totalhållning med helt få färger, den breda, summariska penselföring, de kvicka isättningar, som öfverraskat lios en och annan af våra samtida målare, de tinnas redan hos Goya. Likaså det fångande af ögonblickets lif och rörlighet, som utgjort målet för så många sökare. Under århundradets senare hälft har påverkning af Goya varit uppenbar flerstädes i måleriets och i »griffelkonstens» alster.

Hans lidelsefulla sinnelag och hans måleriska läggning göra honom till en föregångare till vårt århundrades oppositionella konst, till en början till den franska romantikens kolorister.

2.

Den franska romantiken i diktning och i konst uppträdde med en ung och entusiastisk oppositions hela styrka mot alla akademiska regler och all formalism. Reaktionen, som följde efter Napoleonsepopéns slut, födde en

trotsig, lefnadsstark* och blodfull diktning, literaturens idésfär trängde in i konstnärernas atelierer, och plats kräfdes inom ordets liksom inom formens och färgens värld för det starka uttrycket för den starka känslan, för konstnärstemperamentet, i hvilka former det än månde uppenbara sig.

Den franska romantiken öppnar nya områden för fantasien. Inom de bildande konsterna nöjer den sig alls ej med en beherskad stilkonst, bryter tvärtom de klassiska formerna. Den fordrar lif, rörlighet, fantasi, lidelse, söker i sina målningar stark färg och starka motsättningar och i skulpturen stor patos eller lefvande karaktäristik. Den vågar beundra och studera de mästare, som förut varit, om ej precis ringaktade,- så med en viss köld erkända. Den går till Rubens och Rembrandt — går sålunda utom den latinska traditionen — men det blir ingen imitationskonst, den åstadkommer, den vill stå på egna ben och sträfvar ej minst till originalitet.

Det är knapt annat än namnet, den franska romantiken har gemensamt med den tyska. Nazarenernas romantik har i Frankrike sin motsvarighet i Orsels, Périns, Hippolyte Flandrins måleri, som jämfördt med Delacroix' nästan är att räkna till klassicism. Ary Scheffer — holländare till börden — bildar en föreningslänk mellan Paris och det äldre, romantiskt sentimentala Düsseldorf. I sin gemensamma längtan till aflägsna länder, till medeltiden och till skaldernas värld utan afseende på deras nationalitet, i sitt förbiseende af det närvarande och nära liggande såsom banalt och hvardagsgrått ha tyskar och fransmän en föreningspunkt, men synpunkterna äro ganska olika och behandlingen af motiven likaså. Inom båda ländernas konst blir romantiken en öfvergångsriktning — ganska obestämd och med mycket tänjbara gränser — och det är ibland svårt nog att bestämma, hvilka konstnärer som äro att räkna dit, då det fanns många, som gingo en medelväg och i större eller mindre grad sökte förena de romantiskes sträfvan med skol-

traditionerna.

Redan under Davids tid hade sträfvan till en än poetisk, än realistisk uppfattning och karaktäristik, liksom till koloristisk verkan gjort sig märkbar. David var själf i sina porträtt en af realismens vågbrytare, Gros hade i sina båda storverk uppträdt som framstegsman i den koloristiska behandlingen, tiden var mogen för en ny insats i konsten. Denna insats gafs af Géricault och i ännu högre grad af Delacroix.

Géricaults »Medusas skeppsbrott» står i konsthistorien nämdt som den romantiska riktningens första betydelsefulla manifest, det första verk, som med ungdomligt trots och segerstyrka uttalade den nya skolans formel och vilja. Theodore Géricault (f. 1791) hade, liksom äfven Delacroix, målat på Guérins atelier men tagit mera intryck af Gros' kolorit än af läromästarens klassicism. Liksom Gros hade han sett mera på Rubens' taflor i Louvre än på de klassiska italienarne och i minst lika hög grad som Gros älskade han färg och rörelse. Han var dessutom käckare och mindre tveksam än denne.

Han gjorde sitt namn kändt först med ett på salongen 1812 utstäldt porträtt af en rytteri-officer, häst och ryttare målade i naturlig storlek.

Två år senare följde »Den sårade Uyrassieren», också denne i naturlig storlek. Hästar var den unge mannens lidelse — han var allt från gossåren skicklig ryttare, och det finns af honom många studier af nakna män med hästar i våldsamma rörelser — under studietiden i Rom förberedde han en stor karnevalsbild från Piazza del Popolo med kapplöpning af lösa hästar. Äfven lejon, tigrar och vilda oxar studerade han vid denna tid. Han lade emellertid alla dessa studier tills vidare å sido, då han beslöt måla »Medusas skeppsbrott». Idén till taflan fick han af en på trycket utgifven skildring af denna olycka, som timat för ej länge sedan, år 1816. Han uppsökte några af de män, som räddats vid skeppsbrottet, och hörde dem berätta om det fasansfulla kringirrandet på hafvet i storm på en stockflotta, som hotade att splittras hvarje ögonblick, han gjorde en mängd förstudier och så stängde han sig inne och började den stora taflan. Den blef färdig år 1819 och utstäldes då på salongen.

Det nya i detta arbete låg däri, att Géricault valt till monumental framställning ett modernt ämne, som ej föll inom hjältehistorien — hvarken den klassiska eller den fosterländska — eller inom dikten eller framstälde kända och ryktbara personer. Och han behandlade sitt ämne så stort, som vore det fråga om ett klassiskt heroiskt motiv. Hår fanns intet spår af den afmätta kyla, som karaktäriserar Davidskolan, här var allt lif och lidelse — de på den bräckliga flottan sammanhopade människorna, några redan liflösa eller vanmäktiga af hunger eller ansträngning, några i slö resignation, ett par viftande af alla krafter mot seglet, som de se skymta fram vid synranden långt borta bakom vågornas kammar, andra med nyvaknadt hopp skockande sig kring de viftande, pekande dit bort till den möjlige räddaren.

Någon radikal upproriskhet mot skolorna innebar dock ej denna tafla. Den dramatiskt liffulla kompositionen är omsorgsfullt afvägd efter reglerna för pyramidlinierna, figurerna äro mestadels afklädda för att målaren skulle få tillfälle att framställa människokroppen obetäckt i olika ställningar i liflig omväxling. Teckningen är stor och bred men färgskalan monoton, tung, med brunt och grönt som hufvudtonen om friluftsverkan är det ej fråga. Proudhons, Girodets och Gros' mörka färger gå igen hos Géricault liksom hos mer än en af den tidens ungdomar. Den nya skolan var ej färdig vid det första anloppet.

Taflans framgång var till en början måttlig nog och alls ej att jämföra med den stora publiksuccés, Girodet och Guérin på sin tid vunnit. Man erkände dess tekniska förtjänster och intog en afvaktande hållning. I London, dit konstnären sedan reste med taflan, blef den vida mera beaktad än i Paris, och det var nära att den stannat där. Franska staten hade vägrat att inköpa den för 6,000 francs. Vår herre, som är de dårars förmyndare — ibland äfven i fråga om konstinköp — stälde dock så till, att den hamnade i Louvre. Dit ha äfven på senare tid samlats såväl Géricaults båda nyssnämda ryttartaflor som en liten kapplöpningsbild från England, målad 1821, raskt och lifTullt. I London gjorde Géricault äfven en serie litografier, typer ocli scener ur de fattiges lif i världsstaden — bilder, som visa hän till nya områden och som i likhet med kapplöpningsstudierna förebåda en ny tids måleri.

Géricault försvann snart från valplatsen. Kort efter återkomsten från England skadade han sig vid ett fall från hästen

och därmed är han ute ur sagan. Han fick ryggmärgslidande, släpade sig fram ännu ett par år, bruten och förbi, och dog 1824, endast 32 år gammal. Det är i hans verk på en gång säkerhet, gedigenhet, måttfullhet och nya anslag. Han är ett af de stora löften, som den franska konsten under århundradet sett allt för tidigt brytas af döden: Géricault, Chassériau, Regnault, Bastien-Lepage.

HUGO UEUKKS FüKLAU.

GÉRICAULT: MEDUSAS SKEPPSBROTT.

Oljemålning (Paria, Louvre).

Hans atelierkamrat Eugene Delacroix (i. 1798 — ofta uppgifves 1799 som födelseåret — d. 1863) skulle ha blifvit hans medtäflare, men blef nu i stället hans närmaste efterföljare.

På salongen 1822 slog hans debutarbete »Dante och Virgilius i underjorden» larm i lägret. I den taflan skönjdes en ny och stark koloristisk känsla, inför hvilken de erkända mästarne hade skäl att fråga som David inför en tafla af Proudhon: »Hvar har han fått den tonen ifrån? Jag känner ej igen den.» Fullfärdig nyhetsman och upprorsman är han dock vida mer i sitt nästföljande arbete »Blodbadet på Chios» — en scen från det samtida grekiska frihetskriget — där grupperingen men ännu mera den ljusa, rika, lifliga färgskalan innebar en absolut frigörelse från de regler, som allt för länge varit de enda saliggörande. Det var under omedelbart intryck af Constables till salongen 1824 insända landskap, som Delacroix stämde sin duk i denna ljusa färgton — han gick från Constables målningar direkt och hämtade sin palett och målade därpå öfver sin redan som färdig ansedda tafla. Därmed bröt han en gång för alla med den gängse smaken. Äfven de äldre konstnärer, som välvilligt mottagit Dantetaflan två år förut — Gros t. ex. — uttalade sitt misshag öfver detta »blodbad på måleriet». Taflan blef dock, tack vare konstministern, för 6,000 fr. inköpt till staten, som förut köpt Dantetaflan. Fyra år senare följde — förutom några smärre taflor och teckningar — »Sarda-panalus på bålet» — en ödslande och våldsamt färggrann bild af stor dekorativ prakt. Den taflan väckte uppenbar skandal och gjorde sin upphofsman omöjlig i de rättsinnigas ögon. Delacroix var nu den i akt förklarade revolutionären, konstens nedbrytare.

Redan en tid bortåt hade de upprorstendenser, som gjort sig gällande i konsten, väckt harm. Om det å ena sidan funnos kritici, som opponerade sig mot den kalla klassicismen — sådana hade funnits redan under den Davidska tiden — som sade högt, att David fört sina lärjungar på dåliga vägar och som upprepade det redan långt förut hörda påståendet, att franska akademien i Rom »kväfver de originella talangerna» genom att »tvinga alla att imitera antiken och den romerska skolan», så voro å andra sidan den klassiska smakens försvarare ståndaktiga i sitt värn om den sanna, höga och ädla konsten. Om »Blodbadet på Chios» yttrade sig äfven de frihetsälskande granskarne ogillande. Den unge Guizot hade i sin kritik af »Slaget vid Eylau» sagt, att Gros »söker sanningen utan att därmed förena skönheten» och att han lätt faller i en »vederstygglig öfverdrift». Detta var just hvad äfven Delacroix fick höra. Gång på gång blef han underrättad om, att han var »fulhetens fanatiska dyrkare» — om han var den förste, så var han åtminstone ej den siste vägbrytare inom måleriet, som blifvit beskyld för att med förkärlek uppsöka det fula och att förfula det vackra i naturen. Hans kompositioner — hette det — voro vanvettiga och utförandet var barbariskt. Man hänvisade honom — »måleriets rasande Roland» — till »la belle et savante école de David». Han hade, som hans oförsonlige vedersakare Ingres yttrade, förskrifvit sig till den onde, det vill i Ingres' mun såga till — Rubens.

Om Rubens' målningar i Louvre sade Ingres till sina lärjungar: »Hälsa men titta inte!» — det är vackert så af den mannen, att han medgaf Rubens vara värd en hälsning — och när han kom in i ett rum, hvarifrån Delacroix i samma stund aflägsnade sig, uttryckte han sina kollegiala känslor i orden: »Här luktar svafvel». Delacroix, som å sin sida ej dolde sin högaktning för Ingres' tekniska säkerhet och konstnärliga jämvikt — inan kan ej begära, att han skulle yttra några varma känslor för sin förkättrare som människa — tog sig friheten att kalla Rubens »måleriets Homeros», och han gick ofta att rådfråga honom och taga lärdom af den store flamländske mästarens mäktigt och frodigt lefnadsfriska färgkonst. Hans mätningssätt betecknade en brytning, ej blott med den klassiska stilen utan ock med de riktningar, som företräddes af Proudhon och Gérard. De konservativa klagade utan uppehåll öfver, att nyhetsmakarne ej hyste vördnad för skönheten, att de afskaffade idealet och ersatte det med »nordiskt töcken», det vill säga med intryck från

gamla nederländare och moderna engelsmän. De borde dock, som det stod att läsa i Moniteur 1824, komma ihåg, »att den franska smaken är ädel och ren och att vi alltid komma att göra en stor skilnad mellan Racines rörande målningar och Shakspeares blodiga dramer».

Men nämda år fingo fienderna till alla öfverflödiga nyheter tillfälle att i Ingres hälsa konservatismens nya, oböjliga höfding.

På samma salong, där Delacroix utstälde »Blodbadet på Chios» och där Constables och andra unga engelsmäns landskap förekommo, utstälde Ingres »Ludvig XIII:s löfte till madonnan», oklanderligt, skickligt och vackert hållet i Rafaels stil.

Under lång tid framåt bli Ingres och Delacroix hufvudmännen för de båda hufvudriktningarna inom måleriet. Ingres kallar sig själf renässans-mästarnes »répetiteur», Delacroix är färgkonstnären, lidelsens, stridens målare. Ingres hade traditionen för sig, den latinska rasens nedärfda sinne för den sköna formen, för klarhet och bestämdhet. Han vann alla sansade medborgares gillande och den officiella världens erkännande. Han blef en inflytelserik skolchef och en despotisk konstpåfve. Delacroix gick sin bana ensam, bildade ingen skola, såg sina taflor bli än antagna af salongsjuryn och än afvisade. Hans' bästa saker hade — soin André Michel påpekar — svårare än de mindre märkliga att genomgå juryns skärseld. Kring hans namn samlade sig striden om det moderna i måleriet. Hans konstnärslif gick fram i en ständig oro, under oupphörliga irriterande angrepp och genom en följd af svikna förhoppningar. Han uttröttades af det ideliga käbblet och de ständiga anfallen och längtade endast efter att få arbeta i jämvikt — han visste, att hans arbete skulle vinna därpå. Det är en märklig motsägelse mellan hans konst och hans person. I sina dagböcker — utgifna efter hans död — visar han sig som en bildad, vetgirig, mångsidigt intresserad, ständigt reflekterande och analyserande konstnär, alls ej ensidig i sina åsikter. Redan som helt ung var han en stadgad man med fasta grundsatser, som han ej blott uppstält för sig, utan äfven följde. Han är en man, som ej

DELACROIX: DANTE OCH VIRQILIUS I UNDERJORDEN.

NORIIK.NXVAK, ICONSTUISTOBM.

Oljemålning (Paria, Louvre).

låter känslan flyga i väg nied sitt förstånd, tankemänniska vida mer än känslomänniska, aristokrat och salongsman. I sina konstkritiska uppsatser i Revue des deux niondes och andra tidskrifter är han lugn, värdig och konsekvent, med lutning till klassicism, aldrig stridslysten eller agressiv. Man har träffande sagt, att han då hade publiken i tanke, hvilket han aldrig hade, när han målade. Så snart han fått sin dörr stängd mellan sig och världen och fått penseln i handen, då blef han idel trots och lidelse, blef måleriets Victor Hugo eller Byron — en man som satte silt ideal upp mot tidens, utan att kompromissa, utan att tillmötesgå vännerna af de sköna formerna, utan att taga den härskande smaken med i räkningen eller ens tänka på att uppfostra den, att med någon försiktighet gå steg för steg framåt, djärfvare efter hvarje vunnet slag. En lugn, reflekterande hjärna förenad med lidelsefull känsla, med starkaste konstnärsinstinkt. Idel nerver, idel temperament lefde han i sin färg-lysande fantasivärld, lefde där ensam, i ständig skaparlust och ständig feber — för att efter slutadt arbete med sällskapsfracken ikläda sig världsmannens korrekta, kalla spiritualitet. Så pass förmögen var han, så att han ej behöfde rädas för det dagliga brödförvärfvet. Af svag hälsa men ytterligt noggrann i vården om sig själf, tvingade han sig till att få lefva ett år i sender och att få arbeta, få tänka, studera, analysera allt, som mötte hans vakna sinne. En rik men ingen lycklig natur, en personlighet så sammansatt, att det vore ytterst lockande att försöka tränga honom in på lifvet och söka hans innersta jag. Som målare blef han vågbrytare men ej stilskapare, ej fullt erkänd, ej ens i längden af dem, som varit hans meningsfränder.

Universelt anlagd, som han var, omfattar hans motivkrets de mest olika områden: historiskt och religiöst måleri, orientalisk genre, landskap, djurbilder. Hans besök i England 1825 väckte hans intresse för de stora skaldernas verk — ej blott för de engelska som Shakspeare och Byron, utan äfven för Goethe — i England målades oupphörligt scener ur dramer och andra dikter. Han böljar slå sig på dylikt, han också. Men aldrig blef hans behandling af ett dylikt fastslaget motiv objektivt illustrerande, han begagnade sig af dessa ämnen liksom af andra för att få uttryck för sitt eget målartem-perament. Hans resa till Algier och Marokko 1832 öppnade hans ögon för tropiksolens glans och styrka — i hans österländska bilder blir färgspelet en brusande janitscharmusik. Under feriebesöken på landsbygden i

Frankrike lär han sig uttrycka poesien i naturens tystnad, och under långa tète-à-tèter med hafvet lär han känna stormens majestät. I Jardin des plantés utgjorde vilddjuren föremål för hans ifriga och oförtröttade studium. I sällskap med Barye, djurskulptören, tecknade lian och målade lejon och tigrar, afklädde dem den traditionella stiliseringen, de heraldiska formerna och upptäckte, kan man påstå, deras verkliga utseende. Här är Delacroix liksom Barye fullt realist. Men han målar hästar i kamp med samma våldsamhet, hvarmed han skildrat stormen — exempelvis i »Jesus sofver i skeppet», stormen, som piskar vågorna, slungar den lilla farkosten som ett spån och sliter seglen i trasor. Han målade den lössläppta lidelsen hos människorna liksom hos djur

DELACROIX: DE SKEPPSBRUTNE (ur Byrone don Juan). Oljemålning (Paria, Louvre).

och i naturen: »Blodbadet på Chios», mordet på biskopen af Liège (1831), det första af hans verk, som väckte bifall äfven hos de konservative, barrikaden med Friheten i en robust, realistiskt sedd kvinnas gestalt, don Juans båt ute på hafvet efter skeppsbrottet, den situation, då de förolyckade draga lott om, hvilken af sällskapet som skall slaktas och ätas upp. Han målar lady Macbeth, Medea, målar korsfararnes intåg i Jerusalem och låter dem mottagas ej af folkets jubel och hyllning, utan af döda och half-döda, skrämda, uttröttade, likgiltiga människor. Segrarnes hästar nosa nedåt marken och vädra blod. Det är alls ingen officiel triumfscen. Men öfver den strålar solen lika jublande varmt, som den lyste öfver våldsdåden på Chios.

Också i de monumentala arbeten, han fick utföra, tack vare Thiers, som från början framhållit och i pressen försvarat hans konst — utan att synnerligen förstå den, påstodo hans vänner — kommer hans personlighet till sin rätt. Han behandlade ett klassiskt ämne sådant som den segrande Apollo (plafond i Gallerie d'Apollon i Louvre) med lidelsefull patos — hans Apollo var ej den majestätiskt segervisse guden, utan människan, som sätter lifvet in i striden och som krossar fienden, men med fara att själf krossas. Också i sina bilder ur den heliga historien gick han sin egen väg. Hans korsfäste Kristus är den ensamme, öfvergifne dömde, det är det stora brottet, han velat skildra i denne korsfäste, omgifven af mörker och den öde tomheten. I hans sista monumentalverk, freskerna i S:t Svlpice — »Jakob brottas med ängeln»,

»Heliodoros förjagas ur templet», afslutade 1861 — synes han hufvudsakligen ha sträfvat efter en stor dekorativ stil.

Delacroix hade gått konsekvent sin bana fram under de nära fyrtio år, som förflutit, sedan han stod upp som måleriets förnyare eller fördärfvare. Det lidelsefulla anslaget, den hetsiga koloriten, farten och rörligheten i hans kompositioner, det som från början utgjort hans måleris särmärke, förblef det ända till slutet, om ock uttryckssättet modererade sig. Färgens lif, glädje och glans införde han i sin tids måleri, där han är färgskalden framför alla. Han är den födde koloristen. Liksom för honom komponerandet och utförandet var en och samma sak, så sammanföllo också teckningen och målningen — hans fantasi såg i färg, i ljus, i reflexer, såg ej detaljeradt, stycke för stycke, utan såg hela taflan som en enhet med hvarje ton i förbindelse inbördes. Det kunde ej falla honom in att, som David i den ofullbordade »Edén i bollhuset», på den hvita duken måla färdigt ett och annat af figurernas ansikten, utan hänsyn till omgifvande färger.

Han var en outtröttlig iakttagare af naturens ljusverkningar och färgskiftningar, liksom han var en flitig museibesökare. Han lärde sin franska samtid hvad måla var, utvidgade sin konstarts gränser, framlade nya problem och nya möjligheter.

Hans samtid kunde slutligen och sist ej neka honom sitt erkännande. Han fick vid världsutställningen 1855 en af de 10 hedersmedaljerna, och vid nära 60 ärs ålder blef han invald i Institutet — »vargen i fårahuset», sade Ingres. Men populär blef han aldrig, och de unga gingo ej i hans spår. Ensam som han lefvat dog han. Då erkände hans landsmän, att det var en stor konstnär de förlorat. Hans konstnärliga kvarlåtenskap inbragte 340,000 fr. I Louvre är han mycket väl representerad — äfven »Korsfararnes intåg» har ändtligen hamnat där och utgör ett af prydnadsnumren i den moderna franska afdelningen. Och 30 år efter hans död restes i ett lummigt hörn af Luxembourgparken hans monument (af Dalou), där Tiden och Ryktet lagerkransa hans bild — hans hufvud har samma strama, militäriska hållning och ansiktet samma slutna, högdragna uttryck som på det utmärkta självporträttet i Louvre, och en tjock yllehalsduk bär han virad om halsen, som då han gick här i lifvet, alltid rädd att förkyla sig.

3.

Fyra år öfverlefde honom Ingres, död 1867, samma år som Cornelius.

Inför eftervärlden står Ingres hufvudsakligen som den energiske och envise motståndaren till allt måleriskt sträfvande inom måleriet, »1'homme de la résistance», »klassicismens gendarm», traditionernas despotiske förmyndare. Han var en helstöpt människa, var sig lik från början till slut af sin långa lefnad, hans tidigaste studier visade samma egenskaper som skulle utmärka

honom allt framgent. Flitig och skicklig, allvarlig och sträf, konsekvent och tjurhufvad. Han var formens man, konturens finess, modelleringens korrekthet, kraft, fasthet, var hvad han ifrade för som ung och som gammal. Själf hade han föga sinne för färgen, och därför ville han ej häller se mera färg i andras målningar än det absolut nödvändiga. Kolorister och »konstfördärf-vare» äro för honom liktydiga begrepp, Rubens' och van Dycks målningar tillhöra »école du mensonge». »Ett väl tecknadt föremål är alltid tillräckligt väl måladt», är ett af hans många historiska uttalanden — ett annat: »Det är utan exempel, att en stor tecknare ej funnit den färg, som passar till hans tecknings karaktär», ett tredje: »teckningen är allt, den är hela konsten». Själf tänkte han aldrig i färg utan i konturer, han fårglade sina kompositioner liksom Cornelius och dennes lärjungar, såg dem ej som Delacroix från första början med form och färg som en oskiljbar enhet, föraktade liksom Cornelius ljusets, färgernas lif, deras lyrik och musik, deras lidelse och makt, allt det som var Delacroix' fröjd. Hans öfvertag öfver tyskarne låg i hans stränga och oaflåtliga naturstudium. Hans grundsats var: man skall söka det ideela i det reela. Åldrig fantasibilder, saknande naturens säkra grund och fäste. Genom denna energiska fordran på teckningens säkerhet uppehöll han en god tradition och bildade på sitt sätt en sund motvikt till de romantiske, som — Delacroix ej undantagen — i sitt kraf på liflighet, rörlighet och fantasi visade tendenser till att ringakta formstudiet.

»Framstegsklassiker» har Ingres blifvit kallad. Redan då han som ung studerade i Rom, i hela 18 år (180fi—24), intog han en annan ståndpunkt ån hans lärare David, en liknande ställning till renässansmålarne som David till den romerska skulpturen. I de rapporter, som från Romakademien insändas till Paris, omtalas gång på gång Ingres' upproriskhet mot »antikens vackra karaktär och den stora och nobla stilen» och det är »med sorg» vederbörande se denne unge man studera konsten från »måleriets födelseepok, i stället för att låta sig genomträngas af de sköna principer, som alla de stora mästarnes vackraste alster lägga i dageu». För de ultra-klassiska var ej ens Ingres' konservatism renhårig nog. Han studerade för mycket de toskanska 1400-talsmålarne — »man bör kopiera dem på knä» år ett af hans uttryck, som visar, hur djup hans vördnad för dem var. Sedan bättrade han sig likväl och blef mera välbehaglig för sina förmän.

I Paris hade han blifvit mottagen temligen kyligt och tveksamt, han hade till och med blifvit refuserad af salongsjuryn därför att han hörde till »göterna», som sades vilja föra konsten fyra århundraden tillbaka. Davids rättrogna elever misstänkte honom, fast han målade de vanliga klassiska motiven, Jupiter, Romulus och Edipus — förteckningen på akademiska prisämnen, som under hela detta skede behandlades af eleverna, upptaga, jämte ett par bibliska motiv, uteslutande sådana ur den klassiska gudavärlden och fornhistorien. Den förteckning på pristagarne från 1791 till 1815, som Benoit meddelar i sitt arbete öfver Frankrikes konst under revolutionen och kejsardömet, upptager 40 klassiska prisämnen och 3 bibliska. Men Ingres målade äfven »odaliskerna», historiska scener, Ossian, riddaren Rolands strid med draken inför den vid klippan fängslade Angelika, och detta var ju ren romantik, om ock utförandet är klassiskt kallt och färgbehandlingen saknar känsla. På salongen 1824 slog han belt igenom med den efter Rafael komponerade »Ludvig XIII:s löfte» — som uppstäldes som motvikt mot Delacroix' »blodbad på måleriet» och blef utbasunad af alla dem, som afskydde brutaliteten och oskönheteu i den nya riktningen och som nu flockades kring försvararen af det hotade idealet.

Från denna stund var Ingres den klassiska riktningens hufvudman och Davids direkta arftagare. Han var hvarken blyg eller hänsynsfull men alltid stark genom sin ensidighet, sin

INGRES: HOMEROS1 TRIUMF. Oljemålning (Parii, Louvre).

intolerans, sin ortodoxa ståndpunkt, och genom sin viljas seghet och ej minst sin konstnärliga soliditet. Han var som

människa en despot med mänga goda sidor, som konstnär en reaktionär man, som ytterst stred för en god sak. De sträfvanden till utveckling och framsteg, som fylde hans samtid, föraktade han och ville ej eller kunde ej förstå dem, vände ryggen åt alltihop och hindrade i hvad han kunde annorlunda tänkande än han själf från all slags framgång. Som idealets poliskonstapel fick han styrelsen på sin sida, särskildt efter kejsardömets införande 1851 blef hans skola den officielt erkända, hans makt öfver konstinköp och konststipendier fastare grundad ån någonsin. Hvad gjorde det »motståndets man», om han blef hatad, blott han var fruktad? Han måste dock till slut se Delacroix' konstfördärfvande måleri bli erkändt, och — hvad värre var — han hörde Horace Vernet prisas som samtidens främste målare. Vid världsutställningen 1855 fick Ingres en af de fyra hedersmedaljer, som gäfvos åt franska målare, hvilket han nog fann vara i sin ordning, men att Vernet också fick en retade honom så, att han utgick ur juryn. Kör att blidka honom gaf kejsaren honom hederslegionens storkors.

Ingres' konstverksamhet omfattade en stor motivkrets, det monumentala måleriet (»Homeros' apoteos», den lugnt och kallt men för hans studium ytterst representativt komponerade plafondmålningen i Louvre, framställande Homeros med Iliaden och Odysséen vid sina fötter, krönt af Ryktet och omgifven af skalder från olika tider), historiemåleriet, det religiösa och allegoriska måleriet liksom det antika. Hur väl han kunde teckna en naken figur, kan man se af hans »Edipus rådfrågande sfinxen» — taflan är en af hans äldre, från 1808 — eller af hans nakna kvinnobilder, t. ex. Källan, som han målade vid 76 års ålder 1856 efter en studie från 1824, då han nog var något

yngre, fastän det är sagdt, att han var gammal redan då han var barn. I »Källan» tog sig hans mera plastiska än måleriska fantasi en frisk, osökt och kysk form. Det var mest i de tecknade studierna till d3'lika målningar, Ingres visade sig som en energisk, oförtröttad dyrkare af formskönhet, låt vara af en abstrakt form utan individuelt innehåll. Och i några porträtt, isynnerhet i de endast tecknade — i säkra, skarpa linier, så lätta och fina, att de knappast synas på papperet — lick han fram detta individuella, hvars frånvaro eljes karaktäriserar hans konst, han lick där fram både lif, pikanteri och personlig smak. I hans porträtt af medborgare och medborgarinnor har eftervärlden funnit bourgeosien från Louis Philippes tid lifslefvande förevigad, ett helt tidehvarfs fysionomi samlad i dess typiska representanter. För vår tid stå Ingres' små blyertsporträtt — intimt, älskvärdt sedda och med naiv rättframhet tecknade — vida högre än hans torrt och liflöst målade taflor, i hvilka han predikade sin ortodoxa lära om den sköna liniens och det opersonliga uttryckets öfverhöghet öfver de måleriska uttrycksmedlen, öfver färgens karaktär, lif, glans och glädje.

4.

Ingres och Delacroix beteckna under de närmast efter 1820 följande årtiondena det franska måleriets båda poler. Hvardera hade sina anhängare, som togo mer eller mindre intryck af dem, äfven om många aktade sig för att gå i någonderas ledband. Ingres lärde sina elever att teckna väl och att ringakta färgen. Delacroix hade inga läijungar, ville minst af allt anses som skolchef och hade ingen lust att se sin palett i efterbildares händer. Romantikens högkvarter var ej i hans atelier utan snarare i Devérias, och den literära romantiska skolans konstnärliga tolk var ej han utan snarare Boulanger, Hugos och Gautiers intima vän.

Hvarken Ingres eller Delacroix var dock skedets mest berömde konstnär. Målaren på modet, känd af hög och låg, ung och gammal, och ryktbar öfver Europa, var Horace Vernet, lika populär hos folket som Béranger varit och ansedd af främlingar och af utländska konststuderande som sin tids skickligaste målare. Senare blef Delaroche den mest uppburne historiemålaren, och i Couture fann man — liksom förut i Devéria — en ny Veronese.

Det var ingen brist på skickliga konstnärer, hvarken bland de romantiska eller de klassiska eller bland dem, som sökte förena båda riktningarnas sträfvan. Om någon egentlig täfling kan man ej tala, så fort de första sammanstötningarna voro öfver. Men väl klagas öfver de många olika riktningarna, öfver »mångfalden af doktriner och smakyttringar», öfver separeringslust, oro och oreda och »smakens anarki», som yttrar sig både hos

historie-, genre- och landskapsmålare. »Skolan finnes ej mera», klagar redan år 1824 Delécluze, Davids biograf och Journal des débats' konservativa kritiker.

Det romantiska programmet, frihetens program, lämnade plats för olika individualiteter att gå olika vägar. Dessa vägar förde till orienten, dit redan Delacroix hänvisat, till historiemåleriet, dit tidsandan pekade, till skalderna, till det italienska folklifvet. Och de flöto samman med den erkända och omhuldade akademiska konsten, så att man ibland ej längre känner igen dess upphof.

Den monumentala konsten omhuldades under denna tid af reaktion. I Paris' kyrkor träffar man många prof på tidens religiösa konst, liksom i Versailles ännu flera på dess historiemåleri. Kyrktallorna utmärka sig i främsta rummet genom sin oklanderliga teknik och sin opersonliga tråkighet. Den stilistiska kraft och karaktär, som de franska nazarenerna, Orsel och Périn, nått i sina målningar i Notre Dame de Lorette, nåddes ej af juste-milieu-männen. 1

Till dessa kunde man ej räkna den mycket ansedde Heim, som tillhörde det akademiska partiets obeveklige, men väl Ary Scheffer (f. 1795, d. 1858), hvilkens rykte dock näppeligen stått sig inför eftervärlden. I sina illustrationer till skaldeverk eller till bibeln inför han en sentimentalitet, nära besläktad med den äldre düsseldorfsskolans — han var för öfrigt medelmåttig i handtverks och hans Gretchen och Mignon äro betänkligt fadda och blodlösa.

Till de personlighetslösa medelvägsmännen kan man däremot minst af allt räkna Théodore Chassériau (f. 1819, d. 1856), en af tidens verkligt originella och betydande begåfningar. Hans heta blod — han var född i tropikerna, på San Domingo — gjorde honom till en lika otrogen lärjunge till Ingres som Géricault och Delacroix varit till deras klassiska atelierledare — och de hade ej ekvatorns sol att skylla på. Han följde Ingres till Rom, till Villa Medici, men hans målartemperament stämde alls ej med mästarens. Han saknade ej stilkänsla, men han var också kolorist, var modernt anlagd och alltigenom en personlighet för sig. Han satte förföriska österländska kvinnor och en glänsande världslig färgprakt in i sina ej synnerligen religiösa kyrkomålningar i S:t Roche, och ur hans litografier med mytologiska ämnen talar minst af allt klassicistemas torra sträfhet. Där tala tvärtom en rent personlig grace och en stil, som direkt förebådar våra samtida franska och engelska nyideali-ster och som särskildt är besläktad med Gustave Moreaus uttryckssätt.

Hans arbeten ha drabbats af ett olyckligt öde. Hans fresker i kyrkan Saint Merci äro mestadels ödelagda af fukt, och hans största verk, freskerna i Palais d'Orsay, skadades betydligt vid palatsets brand under kommunen och fingo sedan i åratal förstöras. Några få målningar och litografier år det enda, som för eftervärlden visar, hvad Chassériau var som konstnär. Själf dog han vid 36 års ålder.

Större glädje — till och med större glädje än någon annan af elevkretsen beredde honom — hade Ingres af Hippolyte Flandrin (f. 1809, d. 1864). »Jag har ej lefvat förgäfves», säges läraren ha utropat, när han såg sin elevs första

kyrkliga monumentalmålning. Flandrin hyste lika djup vördnad för de klassiska förebilderna som någonsin Ingres själf och studerade dem lika grundligt. Och liksom Ingres odlade han den stora monumentala stilen, som ej sträfvar till verklighetsillusion, som utjämnar det individuella till det typiska och förenklar naturens färger. Det religiösa måleriet är hans naturliga element, han sträfvar efter att åstadkomma en kyrklig konst, som är from ej blott i yttre åthäfvor utan i känsla och själ, och denna sträfvan utgår ur hans egen innerliga öfvertygelse. Konsten är för honom liksom för Overbeck något heligt, som bör betraktas med vördnad och ödmjukhet. Hans skaplynne har mycket af nazarenens frid och mildhet, men han har mera manlighet än denne, och hans artistiska förutsättningar äro andra och större. Han är grundlärd i handtverket, handens skicklighet är hos honom lika stor som tanken är djup och klar. Aldrig kunde Overbeck måla en naken modellfigur med sådant förstående studium som man finner i Flandrins under den romerska studietiden (1836) målade gosse, som sitter i profil, stödjande pannan mot de uppdragna knäna. Och hur mycket än Flandrin i sina helgonprocessioner följer gamla förebilder, så blir han aldrig sökt naiv i sin arkaism, upptar aldrig förebildernas tekniska svagheter, som så mången annan af de tillbakaskådande målarne gjort. Han sökte alltid tala direkt till sin egen tid och ville ej på nytt införa primitiva uttryckssätt.

I Saint Germain des Prés och S:t Vincent de Paul i Paris har Flandrin lämnat sina representativa verk. En enhetlig, stor och ren stämning genomgår dessa enkelt och monumentalt komponerade bilder ur den heliga historien och de långa raderna af helgon, som ofta nog äro fyndigt och uttrycksfullt karaktäriserade utan att detaljerna likväl få störa det stora, lugna helhetsintrycket. Aldrig märks en sträfvan efter tidsfärg eller historisk färg i dessa bilder, det är de allmänt kristliga känslorna, Flandrin uttrycker, och det med den största ödmjuka rättframhet.

Den tillbakadragne Flandrin blef under senare delen af sin lefnad öfverhopad af utmärkelser liksom af beställningar. Han var eftersökt som porträttmålare, hans damporträtt hade en intim och delikat, nästan religiös grace, som slog an ofantligt hos de parisiska världsdamerna. I hans stafflitaflor fanns ej den kyrkligt stränga färgskalan utan eii mild och distingerad, varm och mjuk kolorit. Han såg ej gärna, att han måste dela ut sin förmåga i småportioner och undandrog sig många beställningar. Att han absolut vägrade att måla en demi-mondedams porträtt, fast hon bjöd 80,000 fr. därför, är ej att förundra sig öfver. Flandrin var ej handelsman, han var konstnär. Och han var en af de konstnärer, hvilkas naturliga uttryckssätt, om de vilja vara trogna mot sig själfva, är en gammal stil, han var en af dem, som med äkta och varm konstnärlighet bygt på förut lagd grund.

Mindre lycklig var Paul Chenavard, äfven han en af dessa lärda konstnärer, som efter många års studier af Italiens kyrkliga konst sträfvade till att genom sina verk höja den religiösa känslan under en föga religiös tid. Chenavard, har man sagt, »ville vara en fransk Michelangelo och kom ej högre än Cornelius». Den franska konstnären liksom den tyska ville ge konstnärlig form åt de största idéer, ville i sina väldiga symboliska bilder omspänna tiden och världsrymden. Liksom Cornelius hade Chenavard sin styrka i kompositionen och hans väldiga kartonger ha större intresse än de målningar, han kunde fullfölja.

Han framlade år 1848 sin storartade plan att dekorera Pantheon i Paris. Ämnet var mänsklighetens utveckling genom tiderna. Han fick också uppdraget och utarbetade en mängd väldiga kartonger i grisaille. Efter statskuppen 1851 blef Pantheon åter kyrka och hela planen gick om intet. Kartongerna flnnas i Lyons museum. I Luxembourg representerades han af den stora målningen 'Divina commedia> (1869}, hvars innehåll i korthet uttryckt är Kristi ankomst till jorden och de gamla gudarnas undergång.

5.

Ett hade de klassiska och de romantiska målarne i Frankrike liksom i Tyskland gemensamt, och det var böjelsen att gå utom den tid, den omgifning, de lefde uti, att söka sina ämnen i förgångna tider, i historia och dikt, eller i aflägsna länder. Undantag från regeln finnas, men de äro lätt räknade, dessa undantag. De klassiska ämnena liksom de bibliska behandlades fortfarande, romantiken sökte gärna motiv ur medeltidens riddarevärld och den uppblomstrande historieforskningen väckte äfven hos målarne intresse för historiska personligheter och för händelser från gamla tider. Taflor sådana som Hersents »Gustaf Vasa tager afsked af rikets ständer», som förekom på 1819 års salong och blef vida mera allmänt omtyckt än »Medusas skeppsbrott» — som Devérias »Henrik IV:s födelse» (1827), Boulangers »Mazeppa» (samma år), Gigoux' »Leonardo da Vincis sista stunder» (1835, med kraftfullt karaktäriserade figurer), Robert Fleurys bilder från reformationstiden, voro representativa för tidens sträfvan och för måleriets gradvisa framsteg i historisk hållning. Mera till uttryck för själsrörelser gick Léon Cogniets sträfvan — »Tintoretto målande sin döda dotters porträtt», det betlehemitiska barnamordet, framstäldt genom en moder, som tryckande barnet till sitt bröst gömt sig bakom en mur, medan i bakgrunden mördarne synas nalkas. Cogniet är för öfrigt hufvudsakligast känd som en gedigen och fördomsfri lärare, hans elevatelier var mycket eftersökt af unga målare från olika länder. Detta var ock fallet med Coutures skola, som hade sin glanstid på 1850-talet, och där bland andra många svenskar studerade. Den stora taflan »Romerskt gästabud under förfalltiden» (Orgie romaine, 1847) gjorde Thomas Couture till en ryktbarhet bland de samtida målarne. Klassisk teckning, nobel, kraftig och stor fargbehandling i de senare venezianarnes anda gjorde detta verk till, man kan säga, slutresultatet af hvad hela den förmedlande riktningen kunde åstadkomma. Det utsade i färg hvad Carstens ocli hans efterföljare endast kunde uttrycka i linier, och det bildar öfvergången till den moderna behandling af klassiska ämnen, hvars första företrädare blef Feuerbach. Couture (f. 1815, d. 1879) var för öfrigt en man, som ej förmådde uppbära sin egen

DELAROCHE: MORDET PÄ HERTIGEN AF GUISE. Oljemålning.

storhet. Han vågade ej utsätta sig för att misslyckas efter den stora triumfen, målade taflor, som till höga priser såldes i Amerika, blef rik, missnöjd, bitter och glömd.

Den historiska forskningen, tillämpad på måleriet efter den tidens smak, fick sitt mest typiska uttryck i Delaroches konstnärskap. Paul Delaroche (f. 1797, d. 1856), en intelligent, studerad och i allo hedervärd man, beundrad af den

stora allmänheten, som kände sig tillbakastött af Delacroix' lidelse och våldsamhet, tillhör de konstnärer, som gifvit sin samtid just hvad den ville ha och som ha föga att skänka åt eftervärlden. Hans historietaflor intresserade genom deras vårdade och städade yttre, genom noggranheten i tidskostymen liksom i målningssättet — hvarje detalj omsorgsfullt utarbetad, inga bisaker försummade — genom iscensättningens skicklighet, ibland äfven genom fyndigheten i motivvalet och den historiska karaktäristiken af personerna. Detta gäller knappast hans döende drottning Elisabet, där hon ligger på golfvet bland alla sina kuddar och smycken, och minst Cromwell, som beskådar den halshuggne konungens lik och är rent öfverraskande intetsägande (i Hamburg, Kunsthalle), men väl Marie Antoinette, då hon lämnar domstolen för att återgå till fängelset, och kung Edvards söner, där de — bleka och utpinade af fångenskapen men i hvarje tum ättlingar af en förfinad ras — sitta lutade intill hvarandra på sängen, medan deras lilla hund lyssnar efter steg, som närma sig utanför — de annalkande mördarnes steg.

Vid illustrerandet af historiens stora dramer är det i regeln slutscenen, Delaroche väljer att framställa, drottning Elisabets död, Strafford på väg till afrättsplatsen, ögonblicket efter mordet på hertigen af Guise, då hofmännen skynda att berömma sig öfver sin bragd inför den skygt inträdande konungen.

Någon storhet i uppfattningen är ej att vänta af dessa bilder, de skildra historiska anekdoter, ofta med situationen dramatiskt tillspetsad. För 1830-talets publik var allt detta ännu nytt.

Bland Delaroclies många öfriga verk är hemicykeln i École des beaux arts, framställande konstens stormän från alla tider, det märkligaste och mest kända, skickligt genomarbetadt i komposition, i grupper och linier. De många konstnärsporträttens andliga innehåll är dock ej vidare betydande, och att — som skett — nämna denna målning i jämbredd med världskonstens storverk är väl uppenbar öfverdrift. Skall den jämföras med något, så bör det vara med det som samtidigt åstadkoms i andra länder på liknande områden.

Skedets historiemålare hade ingen brist på sysselsättning. Sedan Louis Philippe gjort Versailles till ett historiskt museum, stodo dess ändlösa galleriers väggar färdiga att fyllas med bilder till Frankrikes ära. Där ser man Karl den store och den helige Ludvig, korstågens hjältar belägra städer och utkämpa fältslag, där stiftar Ludvig XIV fred och grundlägger nyttiga inrättningar med pomp och ståt, omgifven af sitt dekorativa hof af docklik-nande herrar och damer, och Ludvig XVI är ute i vinterkylan och delar ut allmosor till de fattige, medan hofmännen på vördnadsfullt afstånd vända blicken upp mot himlen, hvarifrån den gode har att vänta sin belöning. Där fylla Napoleons bragder många och stora väggytor och likaså Ludvig XVIILs och äfven Karl X:s revyer och parader. Och slutligen tillkomma nya fältslag och belägringar från Italien, Krim och Algier.

Det behöfdes både många och skickliga målare för att få den stora serien af historiebilder färdig inom något så när kort tid. Det var också många målare som — för att nyttja "Goncourts uttryck — »öfvergåfvo konsten för att bli handtverkare i Versailles». Delaroche, Signol, Fleury, Ary Scheffer m. fl. målade fransk historia och den habile marinmålaren Gudin en rad af stora sjöslag — ett par bataljer af Delacroix och Devéria kommo också in i samlingen, liksom moderna krigsbilder af Heim, Pils m. fl. Men den, som här åstadkom både de flesta och de största taflorna och som var i sitt esse, när det gälde dylika uppgifter, den som aldrig ryggade tillbaka för svårigheter och som löste de mest invecklade problem med den största lätthet och det käckaste lynne, det var tidens ryktbara virtuos, Horace Vernet (f. 1789, d. 1863). Populär som ingen annan'blef han förnämligast genom sina litografier med soldater och hästar, genom sina afrikanska krigsbilder, där de franska röd-byxorna bilda en målerisk kontrast till beduinerna på sina arabiska springare.

Hans största duk, den 21 meter långa framställningen af intagandet af Abd-el-Kaders läger vid Smalah med situationens virrvarr, lägret som öfverrumplas af de franska trupperna, kvinnor och barn, kullstjälpta tält, gazeller, oxar och kameler på flykt, de afrikanska jägarne till häst stormande rätt fram emot åskådarne, ger hans hela konstnärsskap i koncentrerad form. Taflan ger en mängd detaljer, men intet helintryck, den kunde skäras af snart sagdt hvar som hälst eller fortsättas på längden hur långt som hälst, utan att dess innehåll blefve hvarken mera eller mindre.

Dylikt målade Vernet på rak arm, utan förstudier, med den lifligaste inbillning och den största säkerhet i handen. Kolorist var han ej och någon storhet i uppfattningen, någon patos, stil, känsla skall man ej begära af honom. Men ursprunglighet saknade han alls ej, hans konst var hans egen,

HORACE VERNET: STORMNINGEN PÅ SMALAH (fragment)- Oljemålning I Versailles.

han efterhärmade ingen och gick i ingens ledband. Han var skapad till reporter, och hans talang var en illustrationstalang. Han kände de franska soldaterna, deras lynne och vanor lika väl som deras hållning och uniform, och målade dem så direkt och så familjärt ocli fryntligt, som de självfva skulle gjort, om de ägt förmåga att sköta penseln. Han var en osammansatt natur, rättfram och belåten med världen och med sig själf, glad och outtröttlig i arbetet, alltid vaken och intresserad, road af att resa och ständigt med pennan i handen. Han målade litet af hvarje, hälst soldater och Algier-motiv, kamelryttare, arabkvinnor, stora bataljer, bombardement af fästningar (de tre stora Constantine-taflorna), ryssarnas segrar i Turkiet och Polen på beställning af tsar Nikolaus, men också italienska bönder eller röfvare, porträtt (Thorvaldsen i Thorvaldsens museum) och bibliska ämnen (»Judit ocli Holofernes»). Han gjorde de bibliska personligheterna till moderna arabiska typer och klädde dem i arabiska tyger — en idé, som upptogs af Decamps, Doré m. fl. Då han på 1820-talet blef direktör för franska akademien i Rom — där en man med hans läggning var föga lämplig som de klassiska traditionernas vårdare — sökte han sätta sig in i renässansmästarnes stil, hvilket han dock snart öfvergaf för att återgå till sitt eget uttryckssätt. Ingres blef hans efterträdare i Rom och kände sig där hemma på ett helt annat sätt än hvad den militäriske Vernet någonsin gjort.

Populära visserligen fastän fördunklade af Vernets rykte voro ett par hans samtida soldatskildrare, som af eftervärlden blifvit upphöjda till mera betydande konstnärer än han själf: Charlet och Raffet.

Ämnet Napoleon var naturligtvis ej uttömdt med kejsarens egna beställningar af konstverk till sitt och arméns förhärligande. Kejsardömets krigartyp fick sin främste framställare i Charlet (f. 1792, d. 1845). Charlet, »måleriets Béranger», de gamla grenadierernas afbildare, är humorist på det franska sättet och på samma gång epiker i sina skildringar af krigets tragiska storhet (»Episod från återtåget ur Ryssland», som »med sin dystra himmel och tröstlösa horisont ger ett intryck af en oändlig olycka»). Mest känd blef Charlet genom sina många litografier med genreartade eller anekdotiska ämnen ur soldat-lifvet, från kasernen och krogen eller från vägen från det förra till det senare stället.

Hans lärjunge Auguste Raffet blef i sina litografier kejsartidens främste historiograf. Raffet (f. 1804, d. 1860) undgick lyckligen rompriset och fick följa sin egen kallelse, som ej hänvisade honom till den stora klassiska konsten — när han senare besöker Italien, tecknar han soldater mellan besöken i muséer och kyrkor. Han var en soldatsjäl fullt ut så mycket som Vernet och Charlet. I hans kompositioner är Napoleon gärna medelpunkten, han följer härförarens öden från den unga, magra generalens första italienska fälttåg till kejsardömets sista strid vid Waterloo, och han frammanar i sin fantastiska drömsyn »De nattliga härskarorna» de stupade kämparnes mönstring, och i deras midt kejsarens spökbild på den hvita hästen.

Det nya i hans kompositioner är hans sätt att med enkla uttrycksmedel — ibland med några penndrag — skildra massan, bataljonens stora linier

RAFFET: SLAGET VID OUED-ALLEG 131 dec. 1838). Sorilensnan, Konsthistoria. 21.

Litografi.

och gemensamma rörelse, armén som ett enda väsen med en vilja, en själ, en offervillighet, ett hjältemod.

Raffets konst utgör ett tillfyllestgörande exempel — om sådana behöfvas --på att ett konstverks styrka och innebörd ej har någon gemenskap med dess storlek. Raffets små teckningar äro så komponerade, att de förstorade skulle fylla fordringarna på monumental konst — hur mycket mera innehåll ligger ej i en af hans litografier än i Smalahs 21 meter!

Dessa soldatmålares och tecknares ej minsta betydelse är den, att de förde historiemåleriet fram till samtiden och i sina studier gingo verkligheten in på lifvet. I stället för Tröjas belägring och Alexanders faltslag skildrade de franska soldaters nyligen utkämpade strider, och i stället för de akademiska romarne eller grekerna vande de allmänheten att se grenadierer och trumslagare, dem en hvar kunde känna igen. De blefvo de utskrifnes historici, gåfvo soldatens, ej endast härförarens, hjältesaga, voro i sin konstart föregångare till de Vigny och Erkmann-Chatrian i literaturen.

Krigsmålarne förde sin publik till aflägsna länder, ej till Grekland och Rom, men till Egypten, Ryssland, Algier. De upptäckte ej österlandet och Afrika som en ny och glänsande praktfull värld för målarne att fly till — det var redan gjordt af skalderna, af Chateaubriand och Byron, det var intrycken af grekernas frihetskamp och Algiers eröfring, det var det romantiska lynnet och de romantiskes lust för starka färger, för brokighet och rörelse, målerisk arkitektur och måleriska dräkter, öfver hufvud taget deras böjelse för det nya, för nya motiv och nya färgkombinationer, liksom för resor och äfventyr, som förde dem till orienten. För åtskilliga franska målare blef österlandet och Algier, hvad Italien varit för de klassiske — för dessa hade orienten och äfven Grekland legat utom nåhåll, en resa dit var allt för tidsödande, för dyrbar och besvärlig för att den skulle kunna ingå i konstnärers vanor. Förbättrade kommunikationer och det tilltagande intresset för dessa sagoland åstadkommo nu en förändring. Delacroix, som målat blodbadet på Chios utan att ha sett mera af östern än hvad Gros eller Girodet gjort, då de målade Napoleon i Egypten, besökte Algier 1821. Marilhat gjorde sammaledes och Horace Vernet reste upprepade gånger i norra Afrika och i Syrien, Mindre Asien, Turkiet. Men redan 1831 hade den man, som blef skedets mest framskjutne representant för orientmåleriet, efter återkomsten från en färd till Konstantinopel och Mindre Asien väckt sensation genom sina färglysande bilder från österlandet.

Alexandre Decamps (f. 1803, d. 1860) var jämte Delacroix den mest utpräglade målaren bland samtidens franska konstnärer. Färgen var hans element, sinnet för det måleriska, livad det än var och hvar hans öga än smektes däraf, var den herskande egenskapen i hans temperament. Människan var för honom en färgfläck i taflan liksom hvarje annan färgfläck — motivet såg han alltid som helhet, ingenting där var isoleradt, allt flöt samman i en enda stämning. Han var skapad att måla orienten, i dess motiv fick han frossa i rika, varma, våldsamma, smekande toner, i färgens saft, prakt och kraft. Motiv sådana som barnhopen, som kommer rusande ut ur skolan, turkiska bazarinteriörer, verkstäder eller kaffehus ligga väl för hans röst. Man beundrade ljusstyrkan i hans målningar liksom hans himlars färgglöd och öfver hufvud taget hans måleriska teknik. Den införde något nytt, och den stötte ej tillbaka ens dem, som förargades öfver Delacroix' våldsamhet. Men Decamps var alls ej ljusmålare i den mening, som hans moderna efterföljare blefvo det, han åstadkom ljusverkan genom kontraster med mörka, djupa färger, genom kompakta skuggor, genom frikostigt användande af asfalt, som gjort att hans målningar hastigt svartnat och längesedan förlorat sitt koloristiska behag. Han målade österlandets dager efter regler, som han metodiskt och våldsamt tillämpade på de olika motiven. Solig friluft med ljusa skuggor var ej hans sak, han höll sig hälst inomhus eller i trånga gränder, där solljuset är omstängdt skarpa och bestämda skuggor.

Mångsidig och skicklig målade han äfven bibliska ämnen, i hvilka han lät det österländska landskapet och kostymen spela en betydande roll, jakt- och djurstycken, och var framstående som humoristisk tecknare, särskildt i djurfabeln. Han liksom flertalet af den tidens franska målare lefde för öfrigt indraget och utom världslifvet, uteslutande i och för sitt arbete. Efter 1855 flyttade han till Fontainebleau — den landskapsmålning, som spirat upp och där haft sitt hufvudsäte, vann hans intresse, och han sökte en ny färgskala, bannlyste asfalten, såg med nya ögon. Ett fall från hästen under en jakt dödade honom 1860.

Hans rival inom orientbranchen, Prosper Marilhat, som dog vid 36 års ålder 1847, såg de österländska motiven — landskapet, arkitekturen, staffaget af människor, hästar, kameler — mindre våldsamt fargpräktigt och brutalt motsättningsfullt, men han förde poesi in i verklighetsmotiven utan att behöfva söka den. Hans sträfvan efter klarhet och ljus i luftstudiet bildar förmedlingen mellan den i sina ansatser våldsamt romantiske Decamps å ena sidan och å den andra Fromentin och de yngre orientmålarne.

De som i Decamps' och Marilhats alster saknade den idealitet i formen, i gruppering, i figurernas ställning och åtbörder, som klassicitetens målsmän fastslagit såsom oskiljaktig från ett äkta och ädelt konstverk, de funno i en annan samtida målares alster kompositionens och teckningens klassicitet förenad med en nyhet i ämnesvalet, som gjorde den unge mästarens ryktbarhet, en nyhet sådan som hvarken väckte harm eller ringaktning utan endast hänförelse. På samma salong 1831, där Decamps bröt igenom med sina färgstarka orientbilder — och där Delacroix' barrikadbild »Friheten» kom så många skönhetsälskare att rynka på näsan — representerades den skönhet, som tilltalade såväl klassicister som romantici, alla utom den mest förstenade

akademiska kritik, af Leopold Roberts »Les moissonneurs» — skördefolkets hemkomst, en bild från pontinska träsken i romerska kampagnan.

Robert (f. 1794, d. 1835), schweizare till börden, hade studerat i Paris, där han var en af Davidsskolans yngste elever, hade sedan kommit till Rom 1818 för att — han som andra — på stora ämnen tillämpa den vunna tekniska färdigheten, men hade fastnat i genren i stället för att fortgå på den bana, det varit hans skyldighet som en rättrogen Davidlärling att beträda. Han uttalade som sin grundsats, att konstnären bör låta sig ledas, ej af någon gammal mästare utan uteslutande af sin naturkänsla. Hvarför komponera historietaflor, då vid hvaije steg på italiensk mark den präktigaste verklighet erbjuder sig att afbilda? Han slog sig på att måla kampagnabönder, bondflickor och banditer, och dylikt var han alls ej ensam om, men han förstod att i sina kompositioner nå en nära nog monumental verkan, som hans medtäflare eller efterföljare hvarken sökte eller funno.

Leopold Robert, som trodde sig gå efter naturen, komponerade sina bilder ängsligt symmetriskt, tecknade idealfigurer i statuariskt utstuderade ställningar, figurer som snarare verka skådespelare än Italienska bönder och som alla stå eller sitta eller dansa för åskådaren men ingen för sin egen skull. Hans Italien är bebodt af ett folk af idealtyper, ett folk som dansar, spelar säckpipa, improviserar, firar skördefester, allt med samma nobless och behag — brun-hyade män i måleriska dräkter, svartögda, smidiga kvinnor i snöhvita linneärmar och med blommor och tamburiner i händerna. Samtiden såg i dessa grupper en storslaget poetisk uppfattning af en vacker verklighet, och särskild förtjusning väckte det lätta stänk af vemod, som målaren inlade i sina figurers sköna, stela ansikten.

»Återkomsten från pilgrimsfärden till Madonna dell' Arco» och »Skördefolkets hemkomst» äro Roberts mest kända arbeten — de äro i afbildning spridda öfver Europa och göra i gravyr bättre verkan än i målning, brunsåsig och banal och utan spår af inverkan af Italiens luft och sol, som färgen är hos denne på sin tid som kolorist omtalade målare. Löjligt nog utpekades han af den stockkonservativa akademiska kritiken som naturalist och revolutionär, han som så omsorgsfullt söndagspyntade det folk, han lät uppträda på sina taflor, tog ifrån sina bönder och kvinnor allt hvad de hade af individuclt lif och karaktär. Vackra modeller var hvad han såg hos det italienska^ folket, och han framstälde dem alla lika vackra, i imponerande ställningar, i effektfulla teatertablåer.

Han hade emellertid funnit en ny genre och gjort den omtyckt. Midt i sin triumf lämnade han lifvet — hans kärlek till prinsessan Charlotte Ronaparte dref honom till själfmord. Men hans konstart öfverlefde honom och fann många odlare i olika länder. Litet hvarstädes i museerna träffar man italienska folklifsskildringar, uppfattade och målade i Leopold Roberts stil. Målningssättet — om ock ibland något modifieradt — liksom uppfattningen af typerna går igen hos fransmän men ännu mera hos tyskar och äfven hos danskar och svenskar.

Samtidens egen fysionomi, dess typer, dess yttre uppträdande fick endast indirekt ett uttryck i detta skedes konst, som reste så långt i rummet och i tiden för att finna något som kunde vara värdt intresse. För att få en föreställning om 1830- och 40-talens Frankrike har man att vända sig till tecknarne, samtidens artistiska krönikörer. En kurs i skedets litografier ger dess typiska drag liksom dess representativa lynne, ger den intima inblick i tidens åskådningssätt, i dess fantasi, i dess sätt att skämta och karaktärisera, som man förgäfves söker hos dess målare. Den romantiska ungdomen lefver upp i Jean Scheffers gravyrer med motiv af ett idylliskt galanteri, i Devérias och Maurins täcka bilder från student- och bohëmelifvet, i Henri Monniers och

LEOPOLD ROBERT: ÅTERKOMST FRÅN PILGRIMSFÄRDEN TILL MADONNA DELL' ARCO.

Oljemålning (Paris, Louvre).

Honoré Daumiers satiriska framställning af borgarkungadömets parisare. Monnier (f. 1799, d. 1877) är en skarp ironiker och en omsorgsfull detaljist i sina teckningar, Daumier, »karrikatyrens Michelangelo», (f. 1808, d. 1879)grotesk och storslagen i sin komik, full af paradoxer och »blague», men ofta med ett allvar där bakom, som minst af allt lockar till skratt — exempelvis i dessa domstolsscener, i hvilka man finner en rent af Forain'sk hånfull skärpa. Oskattbara som historiska dokument stå Daumiers genreteckningar högt äfven sedda ur rent konstnärlig synpunkt. Hans breda, energiska, förenklade tecknings inflytande på flera af de samtida målarne, bland annat på Francois Millet, är ett erkändt sakförhållande.

Borgarkungadömet fick sin politiska karrikatyrist i Philipon, hvars teckning af Louis Philippes ansikte i form af ett

päron säkert skulle ha blifvit ryktbar, äfven om den ej förskaffat konstnären sex månaders fri bostad i ett fängelse. Men skedets främsta förmåga inom teckningen varjämte Daumier, Gavarni (f. 1804, d. 1866). Den förre var karaktärsskärpans målsman, den andre var fantasiens, behagets. Man kan säga, att med Gavarni föddes en ny typ af parisaren och ännu mera af pariserskan. Det var ej blott moderna som växlat, äfven hela karaktären var blefven en annan. Särskildt för den estetiske vagabonden och för de artistiska damerna, »la bourgeoisie bohéme», hade Gavarni en fin blick, det var ej längre Devérias sentimentala unga dam eller Murgers och Monniers anspråkslösa modist, ej längre Musette, nöjd och glad åt sin vindskammare, sin burfågel och sin students hjärta, det är Balzacs och George Sands samtida, den »frigjorda» kvinnan, Gavarni var med

om att skapa, en typ, som nu längesedan är borta ur världen och som har intet gemensamt med Forains vulgära kokott och Toulouse Lautrecs moderna slinkor, som förgäfves söka iföra sig en viss billig elegans.

I.

Äfven inom skulpturen åstadkom tidens fordran på individüel frihet ökadt lif.

öfvergången från den klassiska riktningen till den moderna har inom denna konstart att framvisa både konservatism och framstormande frihetsbegär. Skedets främste klassicist är Duret (f. 1804, d. 1865), upphofsman till »Merkurius uppfinnande lyran» och »Ung napolitansk fiskare dansande taran-tella», den sistnämda statyen ansedd som en af den franska skulpturens ädelstenar.

Dess osökta naturlighet i ligurens hållning, rytmen och harmonien, rörelsens elasticitet, lifvet som pulserar i den friska, smidiga kroppen — det är ej den Thorvaldsenska tidens klassicism, som här tagit sig uttryck, det är ett mera personligt skönhetssinne, tygladt visserligen af antikstudiet. Längre fram blef Duret eklektiker, vred och vände och varierade sina idéer och blef kall som Ingres, men hans tekniska skicklighet mattades ej. Rachels staty som Fedra i Theatre Franfais foyer är ett prof på hans nobless, gruppen af den helige Michaels strid med draken — efter Rafaels tafla — på fontaine S:t Michel däremot föga monumentalt verkande.

Bland öfriga akademici äro Lemaire (frontongruppen på Madeleinekyrkan), Dumont (»Friheten» på julikolonnen — »Friheten som flyger sin kos», sade en skämtare —), Jouffroy (den. täcka statyn »Ung flicka, som förtror sitt hjärtas hemlighet åt Venus»), Perraud (Bacchus' barndom).

Skulptören på modet under borgarkungadömet, Louis Philippes Bosio, var Pradier (f. 1792, d. 1852). Jämte Delaroche inom måleriet var han tolk för juste-milieu-smaken och dess doktriner, var en elegant och skicklig konstnär, som fullt beherskade teknikens alla medel, som, kompromissande mellan konvention och natur, lät sig föras af framgången, dit beställarne ville, gjorde statyer och porträttbyster samt Venus, Psyke, Fryne, Sapho i tidens sinak. I de fyra ryktets gudinnor, han »under en dag af inspiration» utförde för Arc de l'Etoile, och i de tolf karyatider, som i Napoleons graf stå vakt kring sarkofagen, visade han en hög och allvarlig hållning — det vore i själfva verket intressant att jämföra dem med Rauchs gudinnor i Valhalla.

Pradier hade på sin tid stort inflytande, fick många efterapare och utbildade en skulpturstil, som blifvit kallad Louis Philippe-stilen. Prof på denna stil se vi i Moliéres monument vid Rue Richelieu och i de båda fontänerna på Place de la Concorde.

Romantikens medeltidsströmning med riddartidsdyrkan och riddardräkter fick sin härold i Préault, som till döddagar vårdade 30-talets idéer såsom heliga reliker. I 15 år refuserad från salongen, var Préault oppositionsman till yrket och ettrig mot både gamla och unga — starkare likväl i orden ån i sina verk.

Men de män, som framför andra gåfvo tidens sträfvan och vilja starkt personliga uttryck, det var Rude och David d'Angers, den nya skulpturens vågbrytare, båda att sidoställa med Delacroix bland målarne. Samma sträfvan skönjes hos dem som hos honom efter liffull karaktäristik, efter kraft och dramatiskt uttryck, efter frigörelse från allt hvad akademisk och officiel klassicism heter. Men alla tre voro allt för bildade konstnärer för att ringakta det som var gjordt före dem, de vördade mycket af det gamla och ville förena dess goda traditioner med den nya konst, de sökte.

Nära nog jämnåriga — Rude föddes 1784, David 1789 — föll deras verksamhet samtidigt, och de dogo kort efter

hvarandra, Rude 1855, David 1856. Rude var utan tvifvel den mest helstöpte konstnären af de båda, hans verksamhet utgör medelpunkten för den franska skulpturen under århundradet, han är representativt fransk till sin karaktär, mera typiskt fransk än den af klassicismen tyglade Rauch är tysk. I deras samtids ögon var David d'Angers den främste, skaparen af en nationel fransk skulptur.

Hans ytterst omfattande verksamhet företer en märkbar ojämnhet, en egendomlig blandning af djärfhet och rädsla, af ansatser och återhållsamhet. Han var en man, som tänkte och som i sina anteckningar klargjorde sina åsikter om konst och konstnärer, men teoretiker kan han dock alls ej kallas, tvärtom glömde han gärna teorien, när han fick mejseln i handen. Uppväxt i klassisk atmosfer — han hade varit stipendiat i Rom, hade sedan varit i London och lärt sig i Partenonskulpturerna se blomman af antikens konst — sprängde han snart lärarnes stillagar och lärde själf sina elever att skulpturen — »tragedien ibland konstens arter» — måste dramatisera formen och uttrycka lidelse och rörelse. Storhet och lätthet i uppfattningen, i gruppering, i linier finns i många hans verk, djärf och energisk realism med föga hänsyn till stilen.

Söker man hans mest karaktäriserande verk, sä är det nog ej den stora gafvelgruppen på Panteons fasad: Fosterlandet lagerkransande sina store män, en samling politici, krigare, magistratspersoner, skalder, sammanförda från olika tider —• Fénélon, Voltaire, David bland andra — för åskådaren nere på platsen te de sig som ett virrvarr af hufvuden, kåpor, chakåer, byxor — utan det blir jämte en del monumentala porträtt general Goberts monument på Père-La-chaise, hvars liffulla hufvudgrupp framställer generalens fall från hästen i striden mot en mameluck, eller det bästa verk som han utförde efter sin återkomst från Italien och London: den store Condés staty i Versailles.

Hans hufvudområde blef porträttet, det monumentalt hållna porträttet, antingen det så gälde en medaljong, en byst eller en staty till fots eller till häst. Han var en outtröttlig arbetare, fick aldrig nog af beställningar och lämnade efter sig monument hvar han for fram. Hur ojämn han än var, så finnes bland hans rika alstring tillräckligt många inspirerade och liffulla verk

för att försäkra honom om en plats bland de af modren fosterlandet lager-kransade sönerna.

Rude betecknar den franska skulpturens höjdpunkt under århundradets första hälft och utgångspunkten för dess vidare utveckling. Han är i allo en man för sig, liksom Delacroix en ensam man, som lefver innesluten i sin atelier och icke vill annat än sköta sitt arbete. Liksom Delacroix blef han motarbetad och ansågs gå utom den ädla smakens råmärken — Rude var en af de stora franska konstnärer, som aldrig ansågos värdiga att upptagas i akademien. Men i olikhet med Delacroix omgafs Rude under sitt sista skede af en skara elever och visste, att hans arbete ej skulle dö med honom.

Också han hade börjat i klassisk skola, hade täflat i akademien och vunnit Rompriset år 1812. Men statens penningbrist hindrade honom från att resa, alla penningar gingo då till armén. Rude kom aldrig till Rom men blef minst lika god konstnär för det.

Han hade under sin lärotid varit med om att modellera relieferna till Vendömekolonnen, ett af de ytterst få skulpturverk från kejsartiden, som upptog figurer i modern dräkt — de napoleonska soldaterna voro här ej klädda till romare. 1815 följde han en fransk familj till Bruxelles och stannade där i hela 12 år. Under denna tid blef han först en skicklig arbetare och växte sedan till en konstnär med eget hufvud och egen vilja. Fullärd i den akademiska stilen bröt han sig småningom ut ur formerna, hans väg gick från antikens formvärld till den italienska renässansen och vidare till det direkta och personliga naturstudiet. De verk, hvarmed han uppträdde i Paris efter sin hemkomst, »Merkurius» och »Napolitansk fiskargosse lekande med en sköldpadda» (1831), voro liksom Delacroix' Dante en lysande protest mot »de kyliga drömmarne om idealet» — det är Charles Lenormants uttryck 1833.

Det var nu, han fick i uppdrag att göra 4 stora reliefer till Arc de 1'Etoile. Han gjorde utkast i teckning: »Krigarnes afmarsch», »Återkomsten», »Försvaret af hemmet» och »Freden». Endast en af dessa kompositioner fick han utföra: »Le départ» — men den blef triumfbågens främsta smycke och ett af den moderna skulpturens triumfnummer.

iMarscllaisen i sten» har gruppen blifvit kallad. Den är ingen historisk skildring af de frivilliges aftåg 1792, den är en symbolisk framställning af folket i vapen, af hänförelsen för striden. Därför frånvaron af tidskostym, den upproriske konstnären behöll här den klassiska nakenheten och romarvapnen. Var detta möjligen föreskrifvet i programmet för

bågens dekorering, var det tanken på att moderna dräkter skulle svurit mot monumentets hela hållning eller var det det generella i uppfattningen af ämnet, som kom Kude att kläda det i klassisk dräkt? Helstöpt, som verket är i hållning och uttryck, har det, trots sin i ordets hela betydelse heroiska karaktär, ingen gemenskap med akademisk konst. De konservativa ha ej häller erkänt det som ett värdigt monumentalt verk, Friheten som sväfvar öfver krigarnes hufvuden och ropar sitt >framåt> är tör dem oplastisk och har sväfvat in på otillåten mark. Den goda smakens väktare tycka sällan om att bland konstnärerna träffa på själfständiga snillen, ty dessa kasta ofta fram nyheter, som göra ondt i de gamles ögon.

»Le dcpart> intager, tack vare den liffulla, dramatiska kraften, flykten, det eldande, det oemotståndligt medryckande i den lika monumentalt storslagna som enkla kompositionen, en plats bland plastikens mästerverk.

RUDE: »LE OÉPART.. Relief pl Arc de 1'Eloile, Pari».

Efter »Le départ» är det napoleonmonumentet i Fixin och Cavaignacs vård på Montmartrekyrkogården, som mest representativt beteckna Rudes originalitet. Det förstnämda, uppstäldt i en ödslig park, visar Napoleons återvändande från dödsriket — han skulle ju, enligt sägnen, komma igen.

Man ser honom, vaknande ur sömnen, afkasta soldatkappan, han haft öfver sig. Bredvid honom höjer en örn sina vingar. Det är ett ytterst dristigt bygdt verk, om hvilket man nog kan säga, att det bryter skulpturens lagar. Linie- och formskönhet har konstnären helt och hållet uppoffrat för uttryckets skull. Att döma efter afbildningar tycks det vara något dämoniskt och allvarligt storslaget i detta mäktiga härskarhufvud med dess slutna, mörka uttryck, där det höjer sig ur svepningens veck, med sfinxblicken under den lagerkrönta pannan. General Cavaignacs monument (1847) är enkelhetens triumf. Den döde ligger i sin svepning, hufvudet, aftäckt, är lutadt tillbaka, öfver den höga pannan, de fasta, energiska dragen hvilar ett uttryck på en gång af smärta och af upphöjdt lugn. Idén till denna framställning af Ca-vaignac har Rude uppenbarligen fått från renässanssarkofagerna i S:t Denis, där konungar och drottningar, afklädda all sin jordiska härlighet, sofva sin marmorsömn, endast delvis höljda i sina svepningar, eller från Louis de Brézes grafbild i Rouens katedral, ett af den franska renässansskulpturens mästerverk (af Jean Goujon). Hur som hälst är Cavaignacs monument lika gripande som energiskt och karaktärsfullt i uttryck och utförande.

Åt sina porträttstatyer gaf Rude naturligtvis både historisk och personlig karaktär. Marskalken af Saxen i Versailles (1838) höll han i monumental bredd och inlade i hållningen lika mycken auktoritet som han gaf sin silfver-statyett af den unge Ludvig XIII aristokratisk elegans och ett distinkt och sirligt detaljutförande. En konservativ kritiker har sagt om detta nobla konstverk, att det är till materialet af silfver men till konstvärdet af guld. Matematikern Monge framställdc han föreläsande, en slängkappa öfver skuldrorna, en fint uppfångad rörelse med armarna, som visst ej ses på någon annan staty. Marskalk Ney slutligen framstälde han i marsch med sabeln lyftad och skrikande sitt »framåt», liksom Friheten på »Le départ». I fråga om monumentalt uttryck för en ögonblicklig rörelse hade Rude redan förut fört skulpturen till dess yttersta gräns. 1 Neys bild har han kanske öfverskridit denna gräns — trots den öppna munnen har figuren föga att säga.

Där Rude ej var hemma, var på den religiösa skulpturens område. Framställningen af Jeanne d'Arc, lyssnande till de himmelska rösterna, hör till hans mindre lyckade alster. Ty ojämn var han. Man har på honom till-lämpat Moliéres uttryck om Corneille, att hans genie ledde hans hand, men ibland drog hon sig tillbaka för att se, hur han skulle reda sig utan hennes hjälp.

Vitl Kue tVEnfert, långt borta på venstra Seine-stranden lefde lindé ett lugnt arbetslif i sin atelier och i sin familj. 1 det stillsamma kvarteret var han känd af gammal och ung. Den ståtlige mannen med patriarkskägget satt efter dagens arbete utanför sin dörr med pipan i munnen och åsåg barnens lek på gatan. Utan att göra väsen af sig ledde han på sin atelier konsten in på sunda vägar, ärligt och konsekvent och utan spår af fanatism. För sina elever inskärpte ban gärna faran för konstnären af för mycken spekulation. Han ville »lära dem skulptur men ej att tä 11 ka», ville vänja dem vid exakta former och naturliga rörelser, uttryck för sanna känslor. »Allt ligger i iakttagelsens och arbetets allvar.»

Hans egen konst hade blifvit revolutionär, det kan ej nekas. I hans senare arbeten är hvarje spår af klassicitet borta, allt är djärf och genialisk naturiakttagelse. Vid världsntställ-

ningen 1855 fick Rude en af hedersmedaljerna. Genom att vid detta tillfälle ställa honom vid sidan af Duret, klassicismens främste representant, gaf juryn samtidens sanktion åt ej blott den rättrogna, våluppfostrade akademismen utan äfven åt den plastiska konst, som bars af dristigt naturstudium, af personlig blick och karaktär och som förmådde ge marmorn lif och värme — åt gångna tiders konst och åt framtidens. I Carpeaux och i Bodin fick Milde sina närmaste efterföljare bland franska bildhuggare.

På ett annat område inom skulpturen var Barye niärkesmannen, äfven han en af de ursprungliga begåfningar, som bryta banor och lämna efter sig konsten i annat skick än den var, då de uppträdde.

Barye (f. 1796, d. 187"i) hade inom djurskulpturen samma uppgift som Delacroix — hans vän och studiekamrat — i måleriet och Rude i den plastiska framställningen af människan: han sökte frigöra sina modeller från klassiska idealformer, sökte gå dem in på lifvet och framställa dem så i naturtillståndet som möjligt, sökte föra karaktär, rörelse, lidelse in i konsten.

Redan 1831 utställer han — efter att förut ha gjort akademiska arbeten, byster och annat — sin första djurgrupp, en tiger i strid med en krokodil. Han hade därmed funnit sitt område och gick sedan konsekvent sin väg. Liksom Delacroix och Rude var Barye en af de isolerade och en af de lugnt våldsamma. Gruppen »Lejon och orm» följde 1832 och ses nu i Tuilerie-trädgården. Därpå följde strid mellan hästar, lejon, elefanter, björnar, panter sönderslitande en gasell, elefant krossande en tiger.

Det är knappast öfverdrifvet att påstå, att Barye i skulpturen införde nya djursläkten. Hans lejon var ett annat djur än det klassiskt traditionella med dess ornamentala och heraldiska linier och dess lockade allongeperuk. Äfven inom djurskulpturen, liksom inom måleriet, hade de klassiska i sitt förbättringsbegär aflägsnat konsten från naturen. Den klassiska hästen var näppeligen af samma släkt som den, man såg på Paris' gator. Thorvaldsen modellerade sitt Luzernlejon utan att. ha sett något dylikt djur. Hans hundar äro föga utarbetade och »Nattens-» ugglor äro fantasifåglar. Barye hade ingen

BARYE: LEJON.

Utanför Tuilerierna, Paria.

annan revolutionär tendens än den att studera djurens skaplynne liksom deras kroppsbyggnad, vanor, sätt att röra sig och sätt att uttrycka glädje och hat, lättja och liflighet. Hans uppfattning af rörelsen visar den största rent instinktlika omedelbarhet — se hans lustiga springande elefant med dess klumpiga rörelse, svansen rätt utsträckt och snabeln i ormvridning — men hans kompositionssätt visade stark känsla för det monumentala, för kraftig verkan i linier och former — se exempelvis de majestätiskt sittande lejonen utanför Tuilerierna (från 1847). Man har liknat hans sätt att se djuren ined de forn-assyriska mästarnes — mellan deras kraftfulla men schematiska stilisering och Baryes realism är dock afståndet stort nog.

Liksom Delacroix hörde Barye länge till de omtvistade konstnärerna. Sedan salongsjuryn refuserat hans >menageri>, afhöll han sig i 14 är frän att utställa, återvände först år 1850 till salongen, vann då en lysande upprättelse, fick hedersmedaljen 1855 och kom till och med in i Institutet. Han var ock en skicklig akvarellmålare ined stark naturkänsla och verkade äfven på det konstindustriella området.

Tack vare det romantiska skedets genombrottsmän tog skulpturen lifligare, uttrycksfullare former än den förut ägt, gick framåt i större frihet och inom vidare gränser än dittills.

Det nya, romantiken medför inom arkitekturen, är att söka i det intresse, den medförde för landets medeltidsbyggnader. Äfven de franska forskarne fördes — närmast påverkade af sina engelska föregångare — från studiet af hellenismen till gotiken. Skedets främste franska arkitekt Viollet-le-Duc (f. 1814, d. 1879) var fullt ut lika intagen af den grekiska arkitekturen som någonsin Schinkel eller Klenze men fann i olikhet med dem, att allt för många af de moderna klassicisterna genom sitt servila formschema förkväfde den grekiska anda, de ville lägga in i sitt

verk. I sitt lands medeltidskonst såg han liksom engelsmän och en del tyskar räddning ur de främmande formernas tryck. Som samtidens främste gotikkännare gjorde Viollet-le-Duc genom sina om de grundligaste kunskaper och det finaste förstående vittnande literära arbeten epok i den medeltidshistoriska forskningen, och genom sina restaureringsarbeten förde han gotikstudiet betydligt framåt och på djupet. Af de bygnader, han ensamt eller gemensamt med Lassus återstälde, märkes Sainte-Chapelle och senare Notre-Dame i Paris, dömen i S:t Denis och slottet Pierrefond.

Den första gotikkyrka, som nu bygdes i Frankrike, S:t Clotilde i Paris, — i Rhentraktens katedralers anda — hade till upphofsman Frans Gau, född i Köln men verksam i Paris, dit han kommit som helt ung 1809 och där han länge var inflytelserik både som utöfvande arkitekt och lärare. Bland hans läijungar var Semper, som i Tyskland blef nydaningsmannen. Äfven Gau var skicklig som återställare eller fullbordare af de under tidernas lopp illa åtgångna bygnadsverken från medeltiden.

Äfven i Frankrike spred sig efter 1840-talet restaureringslustan. Den medförde många gamla bygnadsminnens räddning från förfall eller vandalism, mångas fullbordande samvetsgrant och värdigt. Men ett och annat

bygnadsverk har nog blifvit hårdhändt behandladt och förvandladt från ett lefvande minnesmärke, som bar vitne om olika släktleds arbete och om olika smak, till ett schematiskt och torrt stilprof, som endast visade hur bygnaden borde ha sett ut, i fall den blifvit konsekvent uppförd enligt stilens regler.

Det blef dock hvarken i gotiken eller i de försök, som gjordes i klassiska eller fornkristna stilar (Notre Dame de Lorette, S:t Vincent de Paul) utan det blef i studiet af den franska renässansen, som ett verkligt uppsving i landets arkitektur är att söka. Och det blef först under det nästkommande skedet, som sträfvandet efter nya former, motsvarande de moderna behofven, förde till resultat af betydelse.

8.

Det franska historiemåleriet gick snart öfver landets gränser — till att boija med slog det rot i Belgien.

»Måleriets fosterland» med dess stolta traditioner hade i konstnärligt hänseende blifvit ett lydland under Frankrike. Vid sekelskiftet söktes Davids skola af belgiska konstnärer, och då David öfverflyttade till Bruxelles, vann han naturligtvis ökadt inflytande i Belgien. Den klassiska andan rådde i van Eycks, Memlings, Rubens' land med mera diktatorisk makt än i de flesta andra länder. Så trängde dit från Paris romantikens rop på färg och rörelse, dess hänvisning till Rubens och Veronese och till historiska motiv. Hvem hade närmare till Rubens än hans egna landsmän, och hvilket lands häfder erbjödo flera fängslande händelser att föreviga än det gamla Flanderns? Det är föga att undra på, att kort efter Delaroches framgång i Paris hans riktning gjorde sig gällande i Belgien med en sådan styrka, att man däri trodde sig se det stora måleriets pånyttfödelse. Uppsvinget i konsten och i konstintresset följde omedelbart efter landets upphöjelse till ett själfständigt rike. Belgien hade brutit sig ut ur Wienerkongressens »konungarike Nederländerna» och holländarne hade drifvits bort från makten inom Belgiens gränser. Konsten, som tolkade hela folkets frihetskärlek, dess stolthet öfver vunnen själfständighet och som förherligade dess minnen och dess hjältar från både äldre och nyare frihetsstrider, blef en fosterländsk kulturmakt och dess utöfvare hälsades som nationens hjältar.

Den unga historiska skolans hufvudman blef Gustave Wappers (f. 1803, d. 1874). I sin 1830 utstälda »borgmästare van der Werffs självuppoffring under belägringen af Leyden 1576» bröt han på en gång med klassisk stil och klassiskt motivval. I bredd med de akademiska — äfven med skolans

chef och de franska traditionernas hufvudman, Navez, som, trots sin klassicism, var en outtröttlig aftecknare af verkligheten, var Wappers liflig och våldsam i teckning och i färg. I sin 1834 utstälda »Barrikadstrid», scen från revolutionen i Bruxelles 1830, gick han djärft samtiden in på lifvet och öfverflyttade på det moderna ämnet historiemåleriets monumentala framställningssätt, dess bredd och dess patos.

Det var ingen stridsscen af det slag, att den kunde stöta genom sin brutalitet, Wappers framstält, den var ej att jämföra med Delacroix' Liberté på barrikaden, den var en patetisk, rörande, sentimental ocb upplyftande och med omsorg

iscensatt tablå, en hymn till fosterlandskärlek och själfuppoffring. Det var inga fanatiska, skränande upprorsmän, som där framställdes, utan ädla representanter för folket, samlade kring fosterlandets flagga. Där sågos mödrar med små barn, den döende hjälteynglingen och hans bleka trolofvade, den käcke lille trumslagaren, den stolte arbetaren, vördige gråhårsmån, höga och låga i broderlig sämja, beslutna att dö eller att skänka sitt land friheten.

Efter Wappers följde som de fosterländska minnenas målare Slingeneyer, de Keyser, Gallait, Bièfve, skickliga och orädda unge män, som lärt konstens handtverk i den klassiska skolan och sedan studerat i Paris och där insupit den moderna andan. Största berömmelsen vann Louis Gallait (f. 1810, d. 1887) med »Karl V:s tronafsägelse» (1841), en paradtafla med en mängd kostymfigurer, Bièfve (f. 1809, d. 1882) med en annan stort tilltagen historisk kostymbild, framställande »Den nederländska adelns förbund i Cuylenburg 1566», eller »Kompromissen», som taflan oftast blifvit kallad (1841) och Keyser (f. 1813, d. 1887) med några slaktbilder, af hvilka slaget vid Woeringen (1839) betecknar höjdpunkten. I sina senare och smärre målningar, i synnerhet i framställningen af skyttegillet inför Egmonts och Horns lik, visar Gallait mera samlad kraft och karaktär än i den stora bravourtaflan — denna liksom skolans öfriga verk gör dock hufvudsakligen intryck af Delaroche i ny upplaga. Dessa nederländska historiemålare visa sig i eftervärldens ögon skäligen opersonliga och osjälfständiga — Wappers är bland dem den, som har relativt mest att säga — och deras målningars stora mått motsvaras ej af någon inre storhet, ej ens af en medryckande dramatisk kraft. Det är en högst ovanlig enstämmighet i eftervärldens omdöme om hela riktningen, att den saknar djupare karaktäristik, djupare andligt innehåll. Dess alster ha samma förtjänster och svagheter — i färgbehandlingen stå nog flera af dem ett par trappsteg högre än Delaroches egna arbeten. Men när skolans främste kolorist, Gallait, helt enkelt målade en genrefigur — fiolspelaren i Bruxelles Koninklijke museum, där den belgiska historiska skolan är rikt och representativt företrädd — så verkar den lika mycket uppstäld yrkesmodell som dess andliga fränder, de pifferari, zigenerskor och kampagnakvinnor, man ser i museerna, målade ungefär på samma sätt i samma bruna toner, antingen de äro signerade med namnen Delaroche, Gallait eller Horace Vernet. Leopold Roberts idealitalienare ha i dessa idealiserade modellstudier växt till naturlig storlek, men till realism i kolorit och i karaktär nådde de först i Bonnats italienska bilder.

Det nya belgiska historiemåleriet vann snart sagdt i ett slag ära och rykte, inom landet tack vare de nationella ämnen, det upptog, utom landet

till följd af det breda, koloristiska målningssättet. I det tyska måleriet betecknar inflytandet af Gallait och Bièfve en uppenbar frontförändring. »Karl V:s tronafsägelse» och »Kompromissen», som i början af 1840-talet gingo på rundresa genom Tysklands konststäder, väckte ej minst hos målarne en hänförelse, som skulle synas eftervärlden oförklarlig, om man ej hade att med dessa taflor jämföra de som samtidigt målades i Tyskland. De utstäldes i Berlin samtidigt med det Cornelius där visade sin oljemålning »Kristus i dödsriket», som hvarken då eller senare gjort någon människa glad — den finns nu i Raczynskiska samlingen — och det var uppenbart för en hvar, lärd eller olärd, att det var två hvarandra motsatta riktningar, en hvar representativ för sitt tidehvarf, som här möttes, den ena riktningen, svag i utförandet men möjligen tankedjup någon gång, den andra ej synnerligen tankestark men kraftig i sin konstnärliga hållning. Kaulbachs väggmålningar funnos då ej ännu, Rethels ej häller, Lessings båda första bilder till hussiternas historia utgjorde det djärfvaste, tyskarna åstadkommit inom det moderna måleriet. I bredd ej blott med Cornelius, Schnorr och Kaulbach utan ock med Lessing innebar det belgiska måleriet en realism att förvåna sig öfver, det stödde sig på en långt drifven skicklighet och på helt andra måleriska grundsatser än dem man dittills omfattat i Tyskland. Följden af de belgiska taflornas »triumftåg» blef att tyska målare insågo och erkände, att de ej gingo i spetsen för den moderna konsten — hvilket mången nog varit öfvertygad om — att de tvärtom blifvit efter och hade mycket att lära af andra folk, om de ville uppnå deras ståndpunkt i det rent måleriska. Och nu börja tyska ungdomar gå till Antverpen och Bruxelles men mest till Paris, och Tysklands måleri är snart inne i ett nytt skede.

I Belgien förde i århundradets midt Henri Leys historiemåleriet in i en ny strömfåra. Men genombrottsmännen från 30-talet fortforo att gå fram på den väg, de upptrampat. Ansedda och uppburna voro de verksamma ända in på 70- och 80-talen, målade bataljer och frihetshjältar, historiska händelser, historiska typer och anekdoter. Men sina mest vältaliga ord hade de alla uttalat i sina af ungdomens skaparkraft och arbetsglädje genomeldade verk från genombrottets år.

Det var dock ej uteslutande i historiemåleriet och den historiska genren, den belgiska konstuppblomstringen tog sig uttryck. Konstalstrandet på olika områden var ytterst lifligt både före och efter den stora soluppgången år 1830, och af framstående och skickliga målare fanns då liksom allt sedan ett öfverflöd. Bland dem är Ferdinand de Braekeleer representant för den gemytliga, idylliska genren, förfinad och salongsmässig efter äldre tiders fordringar, medan Madou outtröttligt och oförskräckt skildrade det dagliga lifvet på gatan, i stugan, på krogen, bland pösande landtliga ämbetsmän eller kannstöpande bönder, utan att rädas för att visa fyllbulten i all sin glans eller käringar i all deras ondska. Dillens var en mera fin och mindre högröstad skildrare af liknande typer, och de Block uppträdde som de fattiges sakförare och är den direkta föregångaren till den demokratiska konst, som ej blott inom må-

WIERTZ: DEN SISTA KANONEN.

Oljamålning (Bruxelles, Mu&ée Wiertz).

leriet utan äfven inom skulpturen karaktäriserar Belgien under århundradets senare årtionden.

Inom den sociala tendensbildens område falla ock flera af Antoine Wiertz' alster, ehuru ej hans mera betydande.

»Appel à la bienfaisancc» kallade lian sin framställning af de föräldralösa barnen, som förtviflade söka hindra grannarne frän att föra bort faderns likkista. -Hunger, vansinne och brott» visar en till vansinne bragt moder, som med ett fånigt skratt steker sitt barn, som hon mördat, i en gryta, det fantastiska virrvarr som kallas »Ett afhugget hufvuds syner» är ett inlägg inot dödsstraffet, och i flera härresande taflor protesterar målaren mot kriget — bland de sistnämda är »En scen från helvetet".: Napoleon, omgifven af rasande kvinnor i oändliga skaror, som räcka honom sargade, sönderskjutna människolemmar att mätta sin blodtörst med. Han målar ock i uppenbart tendensiöst syfte romanläserskan, själfmördaren, den skendödes uppvaknande i graf källaren och andra skräckscener. De flesta af dessa äro från 1800-talet.

Men detta är endast en sida af hans konstnärsskap. Wiertz (f. 1806, d. 1865) var först och sist monuméntalmålare, för honom var intet ämne för stort, för tankedjupt, för omöjligt att behandla. Det gälde att öfverglänsa konstens stormän. Kamraterna — yttrade han som 15-årig akademielev — anse de gamla mästarne vara ouppnåeliga gudar och ej människor att öfverträffa. Ärelystnaden är allt från barndomen hans drifvande kraft, han skulle bli »den store Wiertz», och när hans storhet ej blef erkänd, så drog han sig tillbaka, föraktande världen — i synnerhet utställningsjuryer, medaljväsen ocli kritik — och tröstade sig i sin egen fantasivärld öfver människornas trångsynthet.

Han hade år 1839 kommit från Rom, där han vistats med statsstipendium, och sändt före sig sin stora tafla >Striden om Patrokles' lik», men den

fick en dålig plats på parisersalongen och väckte ingen uppmärksamhet, och i Bruxelles blef den sedan helt kallt bedömd och blef belönad med en lumpen bronsmedalj. Sårad af detta mottagande sände den äregirige Wiertz sedan sina arbeten endast sällan till utställningar. Han målade fantasitaflor för äran och porträtt för brödfödan — det var för öfrigt mycket medelmåttiga porträtt, han åstadkom. Han saknade aldrig beundrare, och dessa utverkade — med svårighet visserligen — att staten i en utkant af Bruxelles bygde åt honom en atelier, som efter hans död blef statsegendom. Detta »musée Wiertz» — det är en helt tarflig stenbygnad, hvars mörka tegelväggar murgrönan anstränger sig för att skyla och pryda — inrymmer i den väldiga atelieren och i några smårum allt, han målat för äran, jättedukar och smärre dukar utan ramar, många likväl högst betänkligt bleknade och matta till följd af den färgberedning, »la peinture mate», han omkring 1850 uppfann och söm, enligt hans beräkningar, skulle hålla färgerna oföränderligt friska.

Bland lians jättetaflor är väl »Kristi triumf» (1848) den främsta, ett väldigt anslag af en grandios fantasi, det skall ingen förneka. Bland de öfriga är att nämna »Golgatas fvrbak • jordens mäktige, kungar, pàfvar, prester i färd med att uppresa korset, inen frän Jesu kropp stralar ljuset ut öfver jorden), »Titanemas kamp», »Änglarnes fall», den jättestora Polyfem uppätande Odvssevs' följeslagare. »Den sista kanonen«. i kompositionen ett slags motstycke till Kaulbach» Hunnerslag med den skilnad, att här. öfver slagfältet med de dödade, Rusets makter ses fördrifva krig. hat, tyranni och bortföra fran jorden den sista kanonen, bruten i stycken. Hörligliet och fart, dunder och brak finns det öfverflöd af i

dessa jättebilder med deras virrvarr af nakna kroppar, oftast ratt tillyxade i valdsamma rörelser och häftiga förkortningar.

Minst af allt, som hans museum har att erbjuda, motsvara hans skämtsamma ögonförvil-lande målningar i atelierens hörn och vraar det rykte de fatt — portvakten innanför sin glugg, hunden i kojan, skytten som siktar rätt på askadaren bakom en dörr, modellflickan, som half-klädd tittar in bakom en annan dörr. De äro föga illuderande, oeh ha de verkligen skrämt några besökande, sa matte dessa haft mycket svaga ögon. Redan som ung gosse roade sig Wiertz med dylika motiv —- i ett bref från 1825 berättar han med orubbligt allvar om sina dylika konststycken — och ännu 1860 matar han ett par af dessa trompes-ruMI.

Hans anordningar med titthål i panelningen att se skräcktaflorna igenom verka uteslutande panoptikon och afkvlande.

Det som intresserar hos Wiertz, det är mindre hans målningar, sådana de äro, än hans obändiga fantasi, hans himlastormande ansatser och gränslösa själfkänsla, det är hans egen exentriska personlighet. Det är hos honom sällan någon jämvikt mellan ansatserna och resultaten, mellan själflortroendet och förmågan, mellan tankens originalitet och det måleriska uttrycket. Det omtalas, att han, som redan vid 4 års ålder kunde skrifva flytande, då förvånade de äldre genom sin färdighet i att imitera andras handstilar — som målare visade han vid mera mogen ålder en liknande färdighet, i det han tog inflytande af och lånade från gamla och samtida målare, mest från Rubens, hvars målningssätt han sökte förena med Michelangelos teckningsstil. Man söker förgäfves honom själf bakom hans verk — äfven i hans själfporträtt söker man människan bakom masken. I detta i svart och hvitt hållna själfporträtt, där han, draperad i sin sidenbrämade slängkappa, står framför en tafla, stolt, med korslagda armar öfver bröstet och drömmande blick, det hela anordnadt

med ett uppenbart och retsamt eflektsökeri, är aili förkonstling: ställning, dräkt, uttrycket i det bleka, fina, välborstade Kristushufvudet. Och detta var det enda af sina porträtt, han själf gillade. Det är en bild af den personifierade inbilskheten.

Eftervärlden är skoningslös mot Wiertz som målare och aflardar honom med epiteten abnorm, lånare, humbug. Men han var åtminstone ingen dussin-människa och ingen filisternatur, och om han var en stympare som målare, så var han dock en ganska ovanlig stympare. Om han i stället för att full-måla dukar, stora som väggar, på ett obehärskadt sätt, som alltid visar brist på naturstudium, nöjt sig med att låta sin fantasi gå lös öfver små kopparplåtar, så skulle man inför dessa hans raderingar fäst sig mera vid idéen, vid uppslaget, vid hvad konstnären haft att säga än vid utförandet, och en och annan kritiker skulle nog i så fall beklagat, att dessa grandiosa fantasier ej fått den monumentala form, deras motiv förtjänade. Flera af hans motiv höra afgjordt mera till griffelkonsten än till målningen, medan andra till sin hela anläggning äro monumentala, vore de än utförda i smått. Men de ha afgjordt det fel att ej vara målade af Rubens. När man bläddrar bland Goyas raderingar, måste man då och då tänka på Wiertz, de bådas fantasi äro ibland i släkt. Bland fantasterna i århundradets konst är Wiertz kanske den största martyren men alldeles säkert ej den främste konstnären — i alla händelser en psykologisk gåta, inför hvilken man ej kan förbli likgiltig.

I århundradets midt började nya idéer att göra sig gällande äfven i den belgiska konsten. Efter David och efter Delaroche förde Courbet dit en ny strömning från Frankrike, efter klassicism och historiemåleri blef det hvar-dagsrealismens tur att göra sig gällande med större kraft än dittills. Och äfven den fann god jordmån i »måleriets fosterland».

DE FRANSKA GENOMBROTTSMÄNNEN FRÅN 1830.

Paysage Intlme. — Fontalnebleaukretsen.

1.

Medan målaren var ute på resor i Italien eller Österlandet, stod naturen väntande hemma utanför hans dörr. Och han längtade hem en vacker dag, och han kunde ej ständigt stänga sig inne, ville det ej ens — och sedan han fått rätt syn på henne, som väntade, hade han ej längre samma håg som dittills för långväga färder. Om han ej vetat det förut, så lick

han nu klart för sig, att skönheten ej behöfde sökas upp, att hon fanns öfver allt, där solen höjer sig öfver land och sjö, där aftonens frid breder sig öfver fälten, där stormen drager fram öfver vidderna och där skogens tystnad talar, öfver allt där det finns ett öga som ser med förstående och ett hjärta, som klappar med kärlek.

Samtidigt med romantiken i Delacroix' första arbeten började stämningslandskapet göra sig gällande i den franska konsten. Det mottogs med välvilja, då det kom som en främling och begärde gästfrihet. De unga engelska naturmålarne, som infunno sig på salongerna på 1820-talet, hade tvättat sin palett ren från de konventionella atelierfärgerna. I deras studier skönjdes blick för olika årstiders och olika timmars stämning, där fanns djärfhet och omedelbarhet i sättet att se, där var vägen utstakad för de landskapsmålare, som sökte en egen väg att gå, och formeln, som öppnade dörren till det nya

landet, var den allra enklaste. Den lydde: Lef dig in i naturen och måla henne sådan du ser henne, efter ditt eget skönhetssinnes och din egen känslas behof.

Som revolutionärer tyckas dessa engelsmän alls ej blifvit ansedda i Paris. Som främlingar hade de till och med större rättigheter än de infödde. Constable var en af medaljtagarne vid den första salong, han deltog uti, och han såväl som de andra — Bonington, Harding, Fielding m. fi. — kommo igen de följande åren. De lärdomar, de gifvit, föllo i god jord. De franska anti-klassicisterna funno hos dem samma sökande och samma grundsatser, som de själfva velat tillämpa, de voro inne på alldeles samma vägar, tendensen låg i luften och omfattades på olika håll af olika lynnen. Konsthistorien har innefattat rörelsen i några dess mest lysande representanter och förbigår med ett erkännande ord — eller utan ett ord — de många andra, som voro med bland försökarne och bland vägbrytarne — större talanger och smärre.

I Frankrike liksom i England och i Tyskland var det hos 1600-talets holländare, man sökte ledning — vägen till det intima landskapet gick genom tillegnande af de gamla holländarnes synpunkter. Som representanter för detta öfvergångsskede stå i Frankrike Georges Michel, de la Berge, Roqueplan, Cabat, Paul Huet och flera, bland dem äfven den svenske parisaren Wickenberg, I flera samtida holländska målare hade de åt samma håll sträfvande kamrater — när man jämför landskap från denna tid af t. ex. Schelfhout eller den äldre Bakhuisen nied Wickenbergs senare, blir man förvånad öfver att hos dem finna ej blott samma sätt att se utan ock samma sätt att måla. Större självständighet utmärker de unga fransmännens studier, som i regeln visa mer omedelbar naturiakttagelse, mer uppenbar sträfvan efter att, utan att imitera holländarne, återgifva den franska naturen med samma kärlek, som dessa helt osökt och ärligt inlagt i sina små utsikter från hemlandet. Där fanns till och med bland fransmännen de, som kraftigt fordrade en sträng, minutiös naturefterbildning, flitiga studier ute under bar himmel (de la Berge t. ex). Huet (1804—69), som vann stort rykte, målade med förkärlek storm, öfversvämning, naturen i uppror och fick en särskild betydelse som etsningens återupplifvare bland fransmännen.

Man fann målningsvärd natur litet hvarstädes hemma, utanför Paris vid Seines och Oises stränder, vid hafskusten, i Normandie, där slättlandet erbjöd stora synvidder och mjukt färgspel. Men den bästa landvinning gjordes, då skogen vid Fontainebleau blef upptäckt och lagd under konstens rike. Den härliga, milsvida skogen med dess månghundraåriga ekar, dess frodiga lundar af bok, dess vilda vråar, dunkla skogsdjup och speglande vatten, dess frid och majestätiska stillhet och dess små byar med kastanjealléer, med trädgårdar, rosor och vildvin, hvar kunde man finna mera stämningsfulla, omvexlande, än imponerande, än täcka taflor än där? Där fanns poesi, där fanns storhet och idyller, där fanns allt hvad en målare behöfde för ett helt lif — där fanns ännu inga chausséer och många resande hittade ej dit — och där var han försatt långt utom världen med all dess flärd och tomhet.

I en af de små byarne i skogen bosatte sig Théodore Rousseau år 1833, snart kommo flera målare dit, och byns namn Barbizon blef för alla tider inskrifvet i det moderna måleriets historia. Fontainebleau, som tre århundraden förut varit den franska renässanskonstens högkvarter, fick ännu en gång sitt namn förenadt med en konstens pånyttfödelse.

Fontainebleauskolan har blifvit det vanliga namnet på dessa målare, som flyttade från Paris ut i naturen och som hade sitt högkvarter i Barbizon. Några vistades där endast kortare tider för att sedan flytta sitt staffli och sitt målarparaply till en annan ort, men de kommo dock igen både gärna och ofta. Andra stannade där, sedan de väl hittat dit. De bodde

hos bönderna eller i det lilla primitiva värdshuset, där den nyanlände artisten hälsades välkommen med fredspipan, fader Gannes värdshus, som dittills alltid varit rymligt nog men som till dess ägares förvåning en vacker dag befanns otillräckligt. Det dröjde nu ej länge, förrän platsens växande dragningskraft kom det ena nya artistherberget att växa upp efter det andra.

Man lefde ett enkelt naturlif, gick klädd i blus och i träskor, om man så ville, och tillbragte hela dagen vid staffliet i skogen, dit intet buller trängde från yttervärlden — och ej häller ofta från artistvärlden i Paris, som dessa naturens dyrkare voro glada att ha sluppit ifrån. I alla årstider och under dagens alla timmar låg naturens bok där öppen att läsa. Och det var med vördnad och med allvar, desse män lärde därur, en hvar på sitt sätt. Ju mer de lefde sig in i naturen och i sig själfva, dess klarare blef för dem den uppgift, de hade sig förelagd, dess säkrare deras hand, dess bättre lärde de sig, ej blott att veta hvad de ville utan ock att kunna göra det de ville.

Ett af de vackraste kapitlen i den moderna konstens historia bildar det, som behandlar Fontainebleaukretsen, dessa från allt slags reklammakeri fria, allvarliga, djupt anlagda, om sin konst högt tänkande konstnärer, som lefde utom all äflan och allt partigräl, i broderlig sämja under onda och goda dagar. När kretsen småningom upplöstes, lämnade den som minne efter sig en mera haltfull naturåskådning och naturskildring än den som rådde, då de först begåfvo sig in i skogens förtrollning under de hundraåriga ekarna. Kretsens båda stormän, Rousseau och Millet, blefvo båda bofasta i Barbizon, köpte sig egna hus och stannade där till döddagar, och de hvila båda på den närbelägna lilla kyrkogården i Chailly. I skogen är till deras minne rest ett monument, »stenen vid Barbizon» kallad — deras bilder äro där uthuggna i stenblocket, som ej bär någon annan inskrift än deras båda namn — det är det värdigaste och det minst prålande minnesmärke öfver två af den moderna konstutvecklingens främste bärare.

Hvad de sträfvade till, det låter nu för oss så enkelt och själfklart. De ville detsamma som Constable, Old Crome och de andra engelsmännen, de ville ej måla Italien utan hemlandet, ej heroisk natur utan räit och slätt sin egen landsbygd, ej förskönad och förkonstlad natur utan »la nature vierge», men de ville ej häller gifva torr, exakt, prosaisk afbildning utan de ville fånga och ge uttryck åt naturens lyrik, at det som låg bakom ytan, åt natu-

rens sjäJ, »esprit des choses». Ingen i kretsen föraktade museer och gamla mästare. De hade — några af dem med mycken grundlighet — studerat de gamles naturuppfattning, men de ville undvika att efterbilda dem, de ville skapa, ej kopiera, ville ej låta sig bindas af några regler. De fordrade att få måla naturen så som de själfva uppfattade den, de sträfvade efter frihet från hvarje inlärdt färgschema liksom från hvarje formkanon, från hvarje hemmagjord och stadfästad atelierteori. Det är häri det framsteg i det måleriska uttryckssättet ligger, som de beteckna ej blott framför de klassiske utan ock framför samtidens framstegsmän sådana som Delacroix och Decamps. Barbizonmännens insats i det franska måleriet utgör ett steg framåt i studiet af ljusets och luftens inverkan på naturföremålen, liksom den betecknar ett steg framåt i förmågan att måleriskt uttrycka en personlig naturuppfattning.

De voro föga farliga revolutionärer i så måtto, som de gingo till sitt verk med kärlek och ödmjukhet och med ärligt förvärfvad kunskap och som de ej öfveriladt använde den frihet, de fordrade. De ringde aldrig i reklamklocka, utbasunade ingen ny religion och sig själfva som dess stiftare, och det föll ingen af dem in att måla så som han gjorde i afsikt att »reta brackorna», hvilket i en senare tid af pojkaktiga revolutionärer blifvit upp-ställdt som ett värdigt mål för konsten.

De sågo en hvar med egna ögon och målade med egna penslar utan att låna hvarandras. Smaken liksom lynnet, känslan, förutsättningarna voro olika hos de olika männen. Den ene hade främst blick för naturens formkaraktär, medan för den andre all form upplöste sig i luft och i ljus, den enes målning var musik, den andres en skimrande lek af färger, den tredjes var kraftfull manlighet, den fjärdes lidelse och glöd. Den enes färgskala var smältande mjuk och vek, den andres enkelt storslagen, den tredjes ett våldsamt spel af starka toner. Lugn, allvar, jämvikt är utmärkande för dem alla.

Den äldste på platsen, Barbizons upptäckare, var som sagdt Théodore Rousseau. Född 1812 var han, liksom flera af kamraterna, parisare af småborgarklassen — hans fader var skräddare, Corots var modehandlare, Duprés porslinsfabrikant — och han liksom de andra började som elev af en klassiskt bildad lärare, som han vållade mycken sorg. Han började likväl på ett i allo löftesrikt sätt, debuterade 1831, vann redan följande år medalj på salongen för ett landskapsmotiv från skogen vid Compiègne och blef redan nu kallad ungdomens höfding. Men en tidigt vunnen ära

väcker, som bekant, gudarnes misshag, konstens väktare förargades öfver detta otidiga förhärligande af en ung herre, hvilkens taflor röjde osäkerhet och sökande — och så stängde man salongens dörrar för »höfdingen», och dessa dörrar förblefvo stängda för honom i 14 år, eller så länge den gamla regimen rådde. Trots dylika försök att hålla honom utom de utvaldes krets blef Rousseau — »den mest berömde af de refuserade» — under dessa år en ansedd konstnär, och — hvad mera är — hans personlighet växte under ensamheten ute i naturen, mot-

TH. ROUSSEAU: I UTKANTEN AF FONTAINEBLEAUSKOQEN. (SOLNEDGÅNG.) Oljemålning (Louvre, Parit).

gången blef för honom en bättre skola än hvad allmänt erkännande kanske skulle varit. Så kom revolutionen 1848, som åtminstone hade det goda med sig, att den ränsade salongsjuryn från en del af dess mandariner och öppnade dörrarna för de till följd af gudarnas afund uteständga konstnärerna. Rousseau liksom Barye hörde till dessa, och båda kommo som segrare in på salongen, där de så länge varit ovärdiga att få utställa. Rousseaus vägbrytande betydelse fick slutligen sitt officiella erkännande, då han vid världsutställningen 18(57 fick en af hedersmedaljerna. Samma år dog han, efter att ha sett sitt lif ödelagdt af husliga sorger. Hans hustru blef sinnessjuk, han kunde ej förmås att skicka henne bort utan vårdade henne i hemmet. Aldrig en lugn dag — undra på att hans konstnärsskap led af ett sådant lif. Slutligen föll han samman. Millet satt vid hans dödsbädd och reste sedan på hans graf en vård med den om bådas flärdlöshet vittnande inskriften: »Théodore Rousseau peintre».

Rousseau är alls ej romantiker, snarare klassiker men på sitt eget sätt. Naturens form, dess konstruktiva element är för honom mera än färgen och det starka i naturen mera tilldragande än det milda. Hans älsklingsmotiv äro klippartier och skogens uråldriga, kraftfulla, knotiga, vresiga ekar. Färgens intensitet och harmoni tillkom som en egenskap, kompletterande det gedigna formstudiet. Allvar och manlighet, fast vilja, oböjlig tro, outtröttlig forskningslust äro hufvudegenskaperna i hans konstnärskaraktär. Hans område är vidsträckt, alla årstider, alla timmar, naturens sinsemellan mest olika

TH. ROUSSEAU: LANDSKAP FRÅN LES LÄNDES. Oljemålning (Louvre, Perie).

företeelser, allt har han genomträngt, för allt har han sökt egna och äkta uttryck. Ensam med skogen i dess djup, i den svala gröna skuggan under jätteekarna, är han kanske mest hemma. Eller i skogens utkanter, där utsikten öppnar sig öfver fälten, såsom i den 1848 målade aftonbilden med löfhvalfvet i förgrunden, det ensamma böjda trädet, de betande korna och solnedgångshimlens gyllene glans öfver den saftiga terrängen. Det är verkligen svårt att säga, om det klara dagsljuset eller den solglödande aftonen är hans bästa stund på dagen, men afgjordt är att den frodiga högsommaren och hösten äro hans bästa årstider.

I landskapsmåleriets utveckling betecknar Rousseau i lika hög grad soni engelsmännen en föreningslänk mellan de gamla holländarne och det moderna intima landskapet. Han kan de gamles metoder men vill se mera än de och se annorlunda, uttrycka det som undgått dem. Fromentin har vackert yttrat, att Rousseau uppfann språket för de känslor, som fylde de samtida naturdyrkare, och riktade det med nya uttryck till nytta för dem alla. Han gaf naturstudiet en fast och solid grund att bygga vidare på, och han gaf formeln för stämningsmåleriet — naturligtvis utan att likväl binda det med några nya regler. Naturen — det var hans första och sista grundsats -måste vara grundvalen för allt konstnärligt studium, att tränga in i hennes karaktär och väsen är en hvar äkta konstnärs mål. Det är ej fråga oin att blott efterbilda verkligheten liksom man kopierar en målning, man skall med naturen för ögonen kopiera den tafla, man bildar sig af henne i sin hjärna.

Hur man bör se och hur man bör uttrycka det sedda, det må bli en hvars ensak. Själf sökte Rousseau sig fram på ett ganska mödosamt sätt —

arbetet döljes ej alltid i hans taflor, det är ofta nog tydligt, att resultatet är nådt med ansträngning, där finns intet af den flotta elegans, som vill ge intryck af att det hela varit en lek.

Hans sätt att måla blef mycket debatteradt och olika bedömdt. Han anlade sin målning i stort, sökte omedelbart få

fram den helhetsverkan, han ville uttrycka, och arbetade sig så från denna totalverkan till detaljerna.

Under sitt sista skede fördjupade han sig allt mera i enskildheterna, ibland till skada för helheten. Hans naturanalyserande läggning gjorde sig dä gällande pä bekostnad af hans måleriska blick och han tecknade då hällre än han målade. Men han får naturligtvis ej bedömas efter sin svaghetstid. Ännu så sent som 1864 är för öfrigt ett af hans präktigaste och mest representativa arbeten signeradt: »Hyddor under träden» med dess härliga skogsperspektiv, en tafla som godt står sig vid sidan af konsthistoriens mest beundrade landskap, med en naturkänsla lika stark och hel, som den man Anner hos Ruysdael eller Hobbema.

2.

En trofast vän och kamrat hade Rousseau liksom Millet i Jules Dupré — född 1811, ej som ofta uppgifves 1812, död 1889. Redan från barndomen blef han af instinkt friluftsmålare, hvarje stund, han hade ledig från sitt arbete i fadrens porslinsfabrik i en af småstäderna vid Oise — han var skicklig porslinsmålare redan som barn — tillbragte han ute i sällskap med penna och papper eller med färg och duk. Han var sin egen lärare och fick ingen skollärdom. Efter en tids vistelse i England utståide han på salongen 1835 två landskap, det ena af dem en stämning från Southamptons omgifningar. Redan här skönjes den lidelsefulla fart, den starka energi, som är det utmärkande draget i hans konst. Större delen af taflan är himmel, stormhimmel med hopar af moln, som jaga fram. Ännu är ovädret ej framme på platsen, men det skall ej dröja länge, naturen står i väntan, träden darra, äfven hästarne ha rädda trängt sig samman vid gärdet.

Naturen i lidelsefullt utbrott blef Duprés område — själf försummade han aldrig att studera ovädersstämningar, ännu på gamla dagar lät han sig ej skrämmas af storm eller åskregn från att gå ut och se, se öfver en så stor vidd som möjligt och njuta af skådespelets storhet och prakt. Naturens darrande väntan på ett oväder ger han lika slående som stillheten, tystnaden efteråt, då allt glittrar och blänker och drar andan efter utbrottet af elementens raseri. Hafvet i storm hade han också sin lust i att studera, att söka få fram ensamhetskänslan inför naturens lössläppta makter, inför haf och himmel, det oändliga, det mystiska. Hans konst är ej beskrifvande, analyserande som ofta Rousseaus, han målar mindre än denne själfva föremålet än fenomenet, han är fargdiktare, »måleriets Victor Hugo», hans färg är kraftig och Xordensvan, Konsthistoria. 24.

lidelsefull liksom hans känsla, med starka motsättningar och flammande ackord. Corot kallade honom »landskapets Beethoven», andra ha kallat honom skolans tragiker, medan Corot är idyllikern, Rousseau epikern, Diaz fantasten. Liksom Rousseau lefde Dupré i en ständig kamp med naturen, i ett oaflåtligt sökande, i ständigt nya impulser, nya intryck. Albert Wolff har bevarat ett betecknande uttryck från hans ålderdom: »Om jag icke hade något mera att upptäcka och lära, så skulle jag icke mera kunna måla». Han lefde en lycklig ålderdom i Isle-Adam vid Oise. Där hade ban utanför sina fönster den natur, han lefvat uti allt sedan barndomen och som han målat snart sagdt oafbrutet — endast en och annan utflykt till England och till hafvet frånräknad. Han öfverlefde hela sin generation och fick upplefva impressio-

JULES DUPRÉ: FRÅN TRAKTEN AF SOUTHAMPTON. Oljemålning.

nismens genombrott, resultatet af det friluftsstudium, bland hvars förkämpar han varit en af de förste och en af de ypperste.

1 ännu högre grad än 0111 Dupré gäller om Corot uttrycket, att han målade ej tingen själfva utan fenomenet, luften, stämningen, naturkänslan. Camille Corot (f. 1796, d. 1875), kretsens Mozart eller Schubert, är ett konstnärslynne af helt annat slag än Rousseau eller Dupré. Han är idyllikern, musikern, drömmaren. Hans område är hvarken naturens fasta former eller dess stora, häftiga färgspel, hvarken stormen med hopade skyar eller den jämna blåsten eller den saftiga, svala skuggan i skogen. Corot är naturdiktare som Dupré, men han målar hälst naturens oändliga frid och harmoni, den milda solvärmen bakom den franska sommarhimlens lätta hvita molnslöja, solstrålarna silade genom fuktig, smekande, len och mjuk luft, dämpadt solljus öfver frodig grönska, öfver löfträdsdungar och spegelstilla skogssjöar. Han målar vårens första dag, då grönskan snarare anas än synes, han niälar den tidiga som-

COROT; MORGON. Oljemilning (Louvre. Paris).

marmorgonen, innan solen ännu hunnit upp, då dimman hvilar öfver sjö och stränder och soluppgångens färgspel endast anas genom den milda ljusgrå ton, som svept sig smekande lätt öfver naturen — alla fasta former, alla skarpa linier utjämnade. Han målar aftonens skymning, lundens djup fullt af hemlighet, en blåaktig skugga höjande sig öfver dalen, en ensam herdegosse stödjande sig mot en trädstam, medan den första stjärnan blickar fram ur skymningen. Morgonens eller aftonens hela poesi samlar han i ett mjukt färgackord. Det bör ej väcka förundran, att dessa stämningar ibland befolkas af älfvor eller af skogens små dansande barn eller af Diana med följe — hvar vore dessa naturväsen mera på sin plats än i Corots värld, som nog är verklighet, men som på samma gång är saga och dikt! Som lätt antydda silhuetter uppgå de i stämningen, »nymferna som fly, dölja sig och vilja bli upptäckta» — det är Corots eget uttryck i en stämningsmålning i ord.

Det är ej böndernas, jordarbetets värld, Corot målar. Han är hälst ute vid den timman, då landtfolket sofver i stugorna och jorden tillhör nymfer, dryader och goda féer.

Han har i ett bref till Jules Dupré skildrat en landskapsmålares dag och på samma gång helt osökt gifvit den mest träffsäkra målning af sitt eget konstnärslynne:

>Man stiger upp tidigt, klockan tre på morgonen, före solen, man sätter sig under ett träd, man ser och man väntar. Till en början ser man ej mycket. Naturen liknar en nära nog hvit duk, där några föremåls profil nätt och jämt urskiljes, allt är vällukt, allt darrar vid

morgonrodnaden* svala fläkt. Bing! solen lyser fram. Solen har ännu ej genomträngt slöjan, som döljer slätten, dalen, höjderna vid synranden. Nattens dimmor sväfva ännu som ulltappar af silfver öfver gräset, som är fuktigt grönt. Bing — bing! En första solstråle, en andra solstråle. De små blommorna tyckas vakna glada. De ha alla sin daggdroppe som darrar, de frusna bladen röra sig för morgonvinden, i löfverket sjunga osynliga fåglar. Det tyckes som om blommorna höllo bön. Amoriner med-fjärilsvingar leka på ängen och komma det höga gräset att bölja. Man ser ingenting — allt är där — landskapet är där bakom dimmans genomskinliga flor, som stiger, stiger, draget undan af solen, och låter, när det höjer sig, stranden framträda, invfifd med silfver, ängarna, träden, hyddorna, vidderna långt borta. Man ser ändtligen allt, som man förut anade. >

I denna skildring har Corot i ord gifvit de stämningar, han så ofta varierat i färg.

Corot var den äldste af Fontainebleaukretsen. Han var redan en till stadgad ålder hunnen målare, då han slog in på det område, som inför eftervärlden är förenadt med hans namn. Han hade varit elev af klassiska lärare, hade studerat stil- och kompositionslagar, hade kopierat gamla figurtaflor i Italien' och hade redan 1827 debuterat på salongen med italienska bilder.

Han lefde stilla och sorglöst med små behof för sin egen person. Af sin fader, modehandlaren med det kejserliga hofvet som kund, uppbar han 1200 francs i årsunderhåll. Då han fick hederslegionen — vid 50 års ålder — fördubblade fadern summan med orden: »Camille tycks ju ha talang».

Hans små motiv från Rom — ett par finnas i Louvre — visa en delikat och melodiös ton, bredd och säkerhet i utförandet. Fastän italienska utsikter äro de absolut målningar och ej färglagda teckningar. Han besökte Italien ytterligare två gånger och reste äfven i olika delar af Frankrike, innan han växte fast vid fädernebygden och i Paris' närhet fann allt hvad landskapsmålaren behöfver. Länge delade han sig mellan traditionen och den opposition, han kände i sitt inre. Han utstälde historiska landskap, ibland med figurer — »Kristi dop», »Homeros och herdarna» — där färgbehandlingen kan försona åskådaren med den mindre starka teckningen. Som betydande kolorist visade han sig framför allt i sina käckt och lifligt målade studier — interiörer med figurer, friskt och känsligt uppfattade landskapsmotiv. De taflor, han gjorde med ledning af studierna, blefvo i regeln torrare och hårdare än dessa. Han var långt ifrån enformig, tvärtom en ihärdig experi-mentatör och sökare. Under oaflåtligt naturstudium utbildade han småningom det uttryckssätt, som närmast svarade emot hans naturkänslas art. Han hade år efter år afbildat, porträtterat, analyserat, minutiöst och ihärdigt, nu vågade han öfvergå till syntesen, gifva sin känsla koncentrerad, sammanfatta ett intryck, samladt, förenkladt, stort, om ock inom en liten ram, intrycket af morgonluftens silfverklang, af aftonens hvila efter solnedgången, af nattens ro, af naturens stora harmoni och friskhet. I en lätt skizzerad

behandling fäste han på duken sina milda visioner — eller nogare uttryckt: naturföremålen lämnade han i en skizzerad, summarisk behandling, men han utarbetade luftens och ljusets valörer såsom det hufvudsakliga i målningen. Hans betydelse som upptäckare ligger däri, att han förde urvalets konst längre än någon af de samtida, gaf intrycket, »impressionen», af en stämning mera koncentre-

COROT: MORGONSTÄMNING. Oljemålning |Louvre, Paris).

rådt, betonadt, helt — och på ett nytt och originelt sätt — än hvad de andra sökarne gjorde. Han var det mest moderna målaretemperamentet bland dem — i bredd med honom är Rousseau att ställa bland de gamla mästarne. Hans halfsekellånga naturstudium betecknar måleriets utveckling under dessa årtionden från Valenciennes-skolans stiliserade heroiska landskap till 1870-talets impressionism. Äfven Corot skapade naturen efter sitt lynne till ett hemvist för nymfer och gudaväsen, fastän ej med den traditionell akademiska apparaten, han var målare och diktare på en och samma gång men alltid målare först och sist, alltid verkande med rent måleriska medel. Aldrig äro hans verk tankefrukter, aldrig var Corot metafysiker eller estetisk grubblare. Sin tanke om de fordringar, konsten ställer på konstnären, uttryckte han på gamla dagar i följande enkla ord: »För konstnären fordras samvete, självförtroende och uthållighet — har man detta, så äro .sedan i mina ögon två ting af största betydelse, och de äro allvarligt studium af teckningen och af valörerna». Det var Corots hela estetik.

Och färgdiktaren stod äfven i sina mest subtila visioner på verklighetens mark. Man kan i Paristrakten bli öfverraskad af att träffa på typiskt Corotska stämningar och att konstatera tillvaron af Corots ljusdunkel i skogar och sjöar, af denna milda silfverton, som han ej uppfann på sin atelier utan i ensamhet med naturen i den tidiga morgonstunden, innan solen brutit igenom dimman.

Det dröjde innan Otrots målningar blefvo erkända soin annat än behagfulla utkast. Allmänheten stod villrådig, främmande för detta summariska mätningssätt liksom för dessa harmonier i grått — »det är mest grått och för resten litet jag vet inte hvad», sade C]orot själf, när ban en gäng skulle beskrifva en af sina taflor. Mången fann alltihop uteslutande affekteradt och cffektsökeri — alla. som yttrade sig om Corot, hade ej Napoleon III:s spiritualitet, dä denne sade sig aldrig ha varit sn tidigt uppe om morgonen, sa att han sett naturen likna monsieur Corots taflor.

Men när Corot blef uppskattad och eftersökt, blef han det mer än nägon annan af kamraterna. Konsthandlare och spekulanter trängdes i hans trappor, amatörer sletos om hans taflor, beställningar haglade, imitatörer uppstodo i massa, och ännu långt efter mästarens död tillverkades »falska Corots» i hundratal och hade lika strykande afsättning som de äkta — och detta ej blott i Amerika utan i själfva Paris.

Det hände nog, att Corot på äldre dagar upprepade sig själf eller lämnade ifrån sig obetydliga och hopslarfvade skizzer. Hans arbeten räknas till mellan 4- och 5000. Så snart han kom ut ur atelieren och öga mot öga med naturen, var dock tafvelfabrikören försvunnen och naturdyrkaren ensam kvar — alltid på spaning efter nya, friska intryck, aldrig kopierande andra, om också ibland sig själf. »Père Corot» syntes på gamla dagar lika flitig som någonsin sitta ute och måla, harmonisk i sitt arbete liksom i sitt lif, glad öfver att lefva, att vara ung till sinnet och inga sorger ha, öfver att kunna måla och sjunga sin visa och att kunna dela med sig — och det skedde i stora summor — af de pengar, han inhöstade i betydande mängd och hade förvarade i sin chiffonier. Själf lefde han sparsamt och anspråkslöst i Paris eller hälst i det lilla hus i Ville-d'Avray, han ägt allt sedan 1817. I salongens kataloger förekom hans namn ända från 1827 till 1874. Då salongsjuryn ej ansåg honom värd att hedras med hedersmedaljen, sammanslöto sig

— det var sista året han lefde — en stor del af Frankrikes konstnärer och läto prägla en guldmedalj till hans heder. På medaljen syntes en näktergal sjungande från en gren i skogen — en vackrare och finare bild kunde i själfva verket ej gifvas af fader Corots konstnärsskap. Det var för öfrigt han själf, som en gång yttrat, att han var bara en näktergal, som sjöng små sånger

— Rousseau däremot var örnen.

De två beteckna de båda polerna i detta skedes franska landskapskonst, den ene den energiska, inträngande analysen af naturens karaktär med dess atmosferiska lif oskiljaktigt förenadt med formen, den andre naturstämningen

förandligad och likväl ej overklig, naturen sedd genom en diktares öga, naturen som dröm eller som en melodi, naturen sådan näktergalen sjunger henne.

3.

Rousseau, Dupré, Corot inålade naturen och sin känsla af dess majestät, dess enslighet, dess oro, dess melodi. Människan spelade i deras konst en obetydlig roll, hon var endast staffage, bidrog genom sin närvaro i taflan till att uttrycka den åsyftade stämningen.

Annorlunda hos deras kamrat i Barbizon, Millet. För honom var människan och naturen, hon lefde uti, ett och oskiljbart, naturen ej endast en bakgrund för människoframställning och människan ej blott ett staffage i landskapet. Det han målade var den alstrande, fruktbara naturen, åkern, ängen, myllan, betesmarken — och bondelifvet, som hängde tillsammans med allt detta. Han blef den som införde bonden i konsten, icke staffagebonden, som långt före hans tid förekom som dekorerande figur i landskapstaflor, icke den mediterande fiskaren i sin båt eller herdinnan i drömmar lutad mot en trädstam, icke den italienska operafiskaren från Portici eller de godmodige tyska gubbarne vid sitt ölkrus, utan bonden och bondkvinnan i sitt arbete, i det dagliga släp, som böjer deras rygg, förgrofvar och förslöar ansiktets uttryck och gör rörelserna klumpiga, långsamma, tunga. Men på samma gång utgör för Millet detta bondesläkte mänsklighetens stam och kärna, och det stora i dess gärning är just detta ideliga och ihärdiga arbete för brödet. Bakom den slafvande, tyngda arbetsträlen — en länk endast i det utan rast sträfvande släktets stora kedja — står arbetets höga uppgift, lifvets första lag, och rundt omkring trälen breder sig naturen, som ej är Corots idyll och sagoland, utan hvad vi stadsbor kalla bondlandet, människosläktets amma, trött af att gifva och ständigt gifva och likväl outtröttlig i sina gåfvor.

En Homeriskt enkel och upphöjd syn på jordbrukarelifvet adlar Millets skildring af det, äfven då det är verklighetens krassa moment, han framställer. Om det luktar af hans mylla, så sveper dock solljuset sin glans öfver de fruktbara åkrarnas stora synvidd. Millet är idealist, och han — liksom Rousseau och Corot — är klassiker efter sitt hufvud, på samma gång som han godt kan inordnas bland romantikerna. Han stod för öfrigt utanför all strid mellan riktningar, intresserade sig föga för allt hvad dit hörde, intresserade sig endast för den värld, han lefde uti och förstod, och för sina tankar och drömmar.

Jean Francois Millet föddes 1814 i byn Gruchy nära Cherbourg i Normandie. Befolkningen i detta landskap har nordmannablod i ådrorna. De ha ej saknats, som i Millets kontemplativa konstnärslynne velat se ett bevis på hans germanska börd. Från Normandie voro likväl äfven Corneille och Poussin bördiga, som båda äro att räkna bland den franska rasens mest typiska företrädare, och franska karaktärsdrag kunna spåras, lika

MILLET: AXPLOCKERSKOR. Oljemålning (Paria, Louvre).

väl som tyska, i Millets konst. Hemtraktens karga lynne gjorde honom allvarlig, stillsam, inåtvänd. Han var en begåfvad gosse, som ärft konstnärsgnistan från sin fader och skönhetskänslan och det poetiska sinnet från farmor och onkel, presten, som körde plogen mellan det han läste messan. Gossen lärde latin och läste fransk klassisk literatur för onkels unga vikarie, men dessemellan arbetade han liksom bröderna på faltet och i ladugården. Hans konstnärliga anlag, som gjorde sig gällande helt och hållet instinktivt, utan att han någonsin sett en konstnär arbeta, blefvo uppmärksammade, och så begaf han sig, redan 23 år gammal, med ett litet understöd hemifrån, till Paris. I den stora staden lärde han sig aldrig att trifvas och blef aldrig annat än en främling där. Han gick i Delaroches skola, målade liksom kamraterna porträtt och historietaflor, »Edipus» och »Judarnes fångenskap i Babel», till och med galanta herdescener och badande kvinnor finnas af hans hand från dessa år, då bondpojken skulle dresseras till tafvelmålare enligt tidens fordringar.

»Hans herdinnor komma från ladugården», yttrade atelierkamraterna, kanske ej med orätt. Han arbetade för brödfödan, målade ibland också skyltar och porträtt för 5 francs, sökte tillegna sig goda målningsmetoder genom att följa än gamla, än moderna målares framställningssätt. Samtidigt läste han och studerade ifrigt i Louvre — där Poussin var hans idol — och i biblioteken. Han var och förblef lifvet igenom en lärdomstörstig man, han

HUUO OKBERS FÖ HL AU.

MILLET: HERDINNAN FÖR HEM SIN HJORD.

Oljemålning.

blef boklärd, om ock själflärd, lärdare än flertalet konstnärer, »till och med bland historiemålare och medlemmar af institutet».

Han hade börjat med att studera naturen så direkt som möjligt, och hans väg förde efter ett par års famlande tillbaka till naturen från atelier-och bokstudiet. Med »Tröskaren» och ett par andra bondebilder (1848) fann han sitt rätta område. Året därefter lämnade han Paris, sökte upp Barbizon och blef där bofast till sin död 1875. Han lefde mycket smått, led ibland bokstafligen nöd med sin stora familj — han var redan gift för andra gången, då han med hustru och fem barn flyttade till Barbizon. Det var en lycka för huset, när vännen Diaz lyckats sälja ett par af Millets teckningar i Paris för 20 fr. stycket och förde med sig bröd i en korg till det fattiga hemmet, och en oerhörd lycka var det, när Rousseau sålde en af Millets taflor till en amerikanare för 4,000 fr. — att Rousseau själf var den anonyme köparen, aktade han sig att tala om. Själf höll sig Millet ifrån Paris, föranstaltade aldrig någon utställning, gjorde intet för att draga uppmärksamheten till sig, lefde sitt arbetslif i tillbakadragenhet, gick i träskor bland bönderna, som han kände sig besläktad med, på samma gång han andligt sedt var deras öfverman, tecknade sina kompositioner vid aftonlampan, bad sin bön, då by-kyrkans klockor vid solnedgången ringde Ångelus öfver nejden, läste sin bibel eller sina klassiska författare.

Medaljer erhöll han pà salongerna 1853 och 54, men flera gånger blef han refuserad, bland annat 1859 med »Döden och vedhuggaren», den lilla l&raktärsfulla taflan, som nu finns i Glyptoteket i Köbenhavn. Med 1860-talet inträdde en betydlig ljusning i hans yttre lif. Hans arbeten fingo afsättning och stego i pris, han fick hederslegionen 1868, han köpte sig ett eget hus med trädgård i Barbizon och lefde numera ett sorgfritt lif. Efter hans död inbragte hans efterlämnade arbeten öfver 300,000 fr. och de ha sedan dess stigit ofantligt i pris. Oljemålningen »Angelus», för hvilken han år 1859 ansett sig lycklig att få 6,000 fr., såldes ett par årtionden senare för 300,000.

Hans lefnads och hans verks karaktär var i allo den samma, fri från all fåfänglighet, allt sökande efter människors ynnest. Millets temperament är allvar och djup, stilla melankoli och hög känsla. Han är tankeklar liksom han är rättfram, medveten om sina mål och medel, och han är konsekvent, som det en fransman af intelligensens öfverklass egnar och anstår. Hans konst är uppsökande af det stora i det hvardagliga, det ideela i det reela. Han yttrar själf, att det enda sätt att nå den sanna konsten är att i konsten behandla det, som är ett med ens jag och som man ej ens kan tänka på att lösgöra sig ifrån, och att framställa detta på det enklaste sätt, utan alla slags konstmakerier. Han finner den sanna mänskligheten liksom den stora poesien i bondens lif. Hvad kunde han då konstnärligt framställa annat än just denna poesi, då han ju var konstnär född? För städernas arbetare hade han — den födde landtmannen, som ock ständigt förblef landtman — föga känsla, han kände dem ej, kände sig ej solidarisk med dem, kände sig ej hemma i stadslarmet, endast i landsbygdens stillhet och tystnad.

Hans motivkrets blef således bondelifvet, arbetet på åkern och arbetet i hemmet. Såningsmannen på faltet ösande ut sitt korn med fulla händer, trädfallaren

i skogen, åkermannens hvilostund, potatisplockerskor, får- eller gåsvakterskor, herden med sin hjord ute på fältet. När han målar kvinnan, är det alltid i hennes arbete i hem eller i ladugård, hon går i vall eller mjölkar, bär vatten, ger småttingarna eller hönsen mat eller lär barnen sticka strumpor. Familjen är Millets stat, präktigt representativ för hans läggning är den gårdsinteriör med bondstugan i bakgrunden, där fadern ympar ett träd, medan

modern står bredvid och ser på med sitt barn på armen. »Angelus», mannen och den unga kvinnan, som ute på faltet böja sina hufvuden i bön, då aftonklockan från bykyr-kans torn ringer öfver bygden, ringer välsignelse öfver arbetet, är typisk, också den, för hans stora, enkla läggning. Sentimentalitet är lika främmande för honom som allt hvad naturförskönande heter. Hans bönder äro allt annat än vackra, de kunna vara både råa och klumpiga — också

kvinnorna ibland, fast långt ifrån alltid — och minst af allt äro de salongsmänniskor. De komma från ladugården. Det är en hård tillvaro de föra. Deras lif är ingen lek, det är fattigt på glädje och den ena dagen är den andra lik, den ena individen ej häller mycket olik den andra.

Individualist är Millet ej i synnerligen utvecklad grad, han framställer släktet, mänskoarten utan att göra större skilnad mellan dess olika exemplar men skarpt betonande de stora, utmärkande dragen. Han sträfvar alls ej till noggrann efterbildning af verklighetens detaljer, hans uttryckssätt är allt annat än fotografiskt, han tillstår själf, att han aldrig kunnat måla direkt efter naturen, han söker uttrycket framför allt, tecknar ur minnet de typer, de stämningar, han känner utan och innan — däraf det något schematiska, som kan skönjas i hans figurer. Jämförd med en teckning af Degas eller af Leibl är en af Millets figurer mera skizzerad än genoni-

MILLET: VID TJÄRNAN. Teckning.

förd. Karaktäristiskt för teckningssättet är hans metod att uppdraga sina figurer i massiva silhuetter och att samtidigt med stor omsorg uttrycka djupet, perspektivet i den bakgrund, de afteckna sig emot. I hans oljemålningar är atmosferen det dominerande, det sätt, på hvilket figurerna äro insatta i den vibrerande luften och omsvepta af densamma. Någon verkligt god målare är han för öfrigt ej, hans målningar sakna ofta fasthet och verka oljefärg, verka redan nu tekniskt föråldrade, göra intryck genom sin inneboende poesi men ej genom måleriska egenskaper. I allmänhet gäller det, att ju mindre (arg han användt, dess mera säkerhet finnes i taflan. Hans teckningar och hans pasteller med några helt enkla färgtoner stå högre än hans oljemålningar, beteckna höjdpunkten af hans konst och äro att ställa i jämnbredd med det vi äga af de gamle mästarnes ritstift. I dessa hans verk finns enhet och helhet, storslagen enkelhet i användandet af uttrycksmedlen, stor rytm och harmoni i linierna, djup, känsla, de äro mästerverk i syntetisk konst, med verkligheten förenklad, samlad, återförd till sina hufvuddrag och till sina primitiva toner. I dessa teckningar, lätt färglagda eller ej, är Millet kolorist — och äfven på sitt sätt stilist. Naturen liksom människorna ha i hans behandling fått något monumentalt och stort, något mera än hvad den direkta verkligheten visar oss.

Millet ville, att konstnären skulle försvinna bakom sitt arbete, åskådaren skulle se uteslutande resultatet, han borde ej lockas till att fästa sig vid hur arbetet var gjordt, vid tekniska finesser. Det är mycket af klassicisternas generaliseringslust, af deras förakt för de små karaktäriserande dragen, i Millets blick på människan och på naturen, det är något gammalklassiskt i hans naturkult liksom i hans patriarkaliska lefnadssätt. Då man lärt känna honom i hans verk, förundrar man sig ej öfver att finna honom vid sin aftonlampa drömmande öfver Georgikon eller Teokritos.

Grekerna sågo och framstälde människans yttre skönhet. Millet sökte uttryckets skönhet mera än formens, såg det sköna i människans känsla — i modrens blick på sitt barn, i fadrens arbete för hemmet — eller i människans harmoni med världen omkring henne. Hans åskådningssätt öppnar nya synvidder för konsten.

4.

Om dessa fyra män — Rousseau, Dupré, Corot och Millet — få anses som skaparne af det moderna franska stàmningsmåleriet, »det intima landskapet», som det blifvit kalladt, och den fullt ut lika intima skildringen af människan — ännu så länge uteslutande bonden — i hennes naturliga omgifning, så är det dock ej dessa fyra, som ensamma uppbära framåtsträf-vandet.

Till Fontainebleaukretsen är ännu att räkna i främsta rummet Diaz och Daubigny samt Troyon, den store djurmålaren.

Diaz (Narcisse Virgilio Diaz de la Pena, f. 1807, d. 76), spanjor till härkomsten, var virtuosen och mångfrestaren ibland dem. Han målade Leda och Adonis, amorinernas trädgård, nymfer, odalisker, galanta fester. Han blef berömd som en ny Proudhon och en återuppstånden Giorgione. Hans själfständighet i behandlingen af figurmotiv var ej stor, men hans vigör, målarglädje och snabbhet i vändningarna så mycket större — han omtalas en gång ha gjort 20 helt och hållet olikartade studier på en och samma dag — och han tog in mycket pengar under sin glanstid, som inföll närmast före och efter 1850. Han var en sorglös och ej synnerligen skolad talang, en älskvärd och osammansatt natur, eld och lif, en man som tog armodet kallt — hans lätta lynne och prålande granna spanska namn utgjorde hans enda ägodelar, hans ungdom var en enda följd af umbäranden, och han förblef samma lefnadsglada pojke, sedan han blifvit

rik. Han var den som förde ordet på fader Gannes värdshus, han sjöng sina visor med full hals, talade ur skägget utan tvekan och äskade ljud genom att bulta i golfvet med träbenet.

Han var improvisatören i Barbizonkretsen, fångade i en sprittande liflig penselföring skogens färgprakt och solljusets glittrande lek genom löfverket. Han trifdes aldrig i gråväder och kyla, söderns barn som han var. »Du målar nässlor, jag föredrar rosor», sade han till Millet. Han var något taskspelare med palettens medel, lekte med svårigheterna i fantasirik glädtighet. Skogsinteriörer med virrvarr af grönska och soleffekter var hans egentliga område som landskapsmålare, icke Corots beslöjade vårstämningar i silfverton utan fullmogen sommar i flammande färgprakt. Man påstod, att han ej alltid var så noga med att afbilda träden, sådana naturen skapat dem — »han låter apelsiner växa på päronträd», sade en af hans vänner. Om han det gjorde, så skedde det af idel välvilja mot naturen. Diaz' naturkänsla hade vingar, den kunde flyga bort ifrån verkligheten, han fick ej tid till annat ån att fånga det första intrycket, innan visionen var förbi. Han liksom Corot målade mindre träd, klippor och mark än solens och luftens verkan på det ena och det andra. Han insatte gärna nymfer och amoriner som muntra färg-

fläckar i taflan, och inför naturen glömde han att han gärna ville förtjäna pengar på sitt måleri och blef den konstnär, vår herre tänkt sig, när han satte penseln i hans hand. På gamla dagar — då han blifvit maniererad och öfverlefvat sin kraft — grämde det honom, att han spilt sitt lif på att måla småkrafs. Han tröstade sig då genom att omgifva sig med gedigna konstsaker, fajanser och väfnader och att pryda sin trädgård i Etretat med en gnistrande blomsterprakt.

Frangois Daubigny (f. 1817, d. 1878) var yngre än kamraterna men hörde — äfven han — till 1840-talets snillen.

En originel och tilldragande personlighet. I sin ungdom hade han lifnärt sig genom att mila miniatyrer pä urtaflor och dosor. Han och en kamrat, som delade samma vindskammare, beslöto en dag att resa till Italien. De gjorde ett häl i väggen, murade igen det sä, att endast en liten springa blef öppen, och deponerade innanför denna springa hvarje slant, de kunde spara ihop. Efter ett är knackade de sönder viggen, och dà befanns den samlade skatten uppgi till 1,400 francs. Dagen dirpi voro de bida ungdomarne på väg, men Italien lämnade inga spår efter sig 1 Daubignys konst. Han debuterade pi salongen 1838 med' ett landskap, var under 1840-talet »lofvande» och pi 1850-talet ansedd som en af de främsta.

Naturen kring Seine och Oise är hans område, företrädesvis flodstränderna och de vida slätterna. Den odlade jorden tyckte han om att framställa — fälten eller svala parkinteriörer, trädgårdar, vinberg, som breda sig i det milda grå solskenet. Hans älsklingsårstider äro våren och försommaren, då fruktträden blomma och säden böljar i ljus grönska, då floden bäddar omkring sig med frisk vass och speglar en hög, mildt töckenblå himmel, då i ljumma och fuktiga kvällar solen efter sin nedgång lämnat lena, mjuka toner öfver flod och stränder. Daubigny var improvisatör liksom Diaz, men hans lynne och uttryckssätt voro helt andra, han målade bredt och lugnt, i stora drag, ej Diaz' lek med glimrande färger, snarare en dragning till Corots töckenhöljda drömstämningar.

Daubigny var friluftsman, lefde större delen af somrarne ute, miladc pi stränderna af Oise eller ombord pi sin båt och kallades af befolkningen kapten. Var en lycklig natur, på (famla dagar endast förargad öfver gikten och öfver amatöremas smak, di de trängdes i hans atelier. Han satte höga priser på de skizzer — ofta hastigt gjorda stämningsskizzer — dem lian ej ville skilja sig ifrån, och dem fick han också behålla, medan publiken slets om hans atelier-taflor, dem han själf föraktade, och bestälde den ena reproduktionen efter den andra af just de motiv, som han fann ointressanta och föga värda. Hans dröm var att fi mila uteslutande det han ville, få måla för sitt eget nöje sådana taflor som ingen skulle vilja taga ifrån honom men som skulle tillfredsställa hans eget konstnårssamvete. »De bästa taflor äro de, som ingen vill köpa», var hans uttryck.

Mindre uppskattad, medan han lefde, var Chinlreuil (f. 1814, d. 1873), hvars stämningsstudier ännu i dag göra sig förträffligt gällande. Utsökt delikatess och personlig naturkänsla finner man i hans öfverlägsna tolkning af slättens, de stora synviddernas stämningar, af de blommande fruktträden, af vårens friskhet, af morgonens svalka i skogen.

I Constant Troyon (f. 1810, d. 65) hade Fontainebleaukretsen sin mästare i djurframställningen. Troyon böljade — liksom Raffet, Dupré och Diaz — som porslinsmålarlärling. Som landskapsmålare gjorde han ej snabba fram-

TROYON : OXAR GÅ TILL ARBETET. Oljamålning (Paria, Louvre.

steg, resultatet af hans studier blef pinadt och saknade personlig hållning. Det såg ut, som skulle det ej bli något af honom, och en melankoli, som sedan aldrig försvann, lade sig öfver hans lynne. En resa till Holland och bekantskapen med dess gamla djurmålare, Albert Cuyp, Paul Potter m. fl., öppnade hans ögon för det område, han skulle göra till sitt, på samma gång som studiet af Rembrandt utöfvade det bästa inflytande på hans färg.

Han blef nötboskapens målare. Med den stora framställningen af oxarne som gå till arbetet nådde han ett monumentalt framställningssätt, dittils okändt inom hans område. Höstmorgonens kyliga friskhet, den klara, genomskinliga luften, solen som, ännu nere vid synranden, kastar långa skuggor öfver marken, oxarna, som tåga fram öfver slätten i maklig värdighet, filosofiskt likgiltiga, deras starka silhuetter mot den klara morgonluften. Nu, då han lärt sig att se och att måla stort, kommo hans mångåriga iakttagelser af landskapet till nytta, och för djurens karaktär och former hade han en skarp blick. Fackmän kunde ej taga miste på rasen hos hans kor, de äro inga salongsdjur, som Verboeckhovens eller Landseers, och hans natur är det rätta bondlandet, där det luktar om myllan liksom hos Millet.

Troyon blef ansedd och eftersökt, rik och hedrad men glömde aldrig sin hårda ungdom, var en bitter och melankolisk man och sjöng ej visor under arbetet som Corot och Diaz.

Han närmaste efterföljare och medtäflare blef Rosa Bonheur (f. 1822, d. 1899), som väckte stort uppseende genom med manlig kraft och bredd målade

djurtaflor, vittnande om lika stor viljekraft som skicklighet. Först 1849 »plöjning i Nivernais» (i Louvre), senare »Hästmarknad» (Nationalgalleriet i London), ett kraftprof, sådant kanske ingen kvinna dittills visat på de bildande konsternas område. Att måla hästar i häftiga rörelser och i naturlig storlek låg just för Rosa Bonheurs allt igenom manliga och robusta talang. Troyons stora naturuppfattning och klassiska bredd har hon ej och ej häller hans känsliga temperament, men väl energi och kraft — som samtidens mest berömda konstnärinna lefde hon ända till seklets slut i sitt lilla slott vid utkanten af Fon-tainebleauskogen.

Med Barbizon äro ock målarnamnen Charles Jacque och van Marche innerligt förenade. Den förre — som år 1849 förde sin vän Millet med familj till Barbizon och som förblef bofast där till sin höga ålderdom — hade fåren, och den senare, som var både målare och landtbrukare, hade kor till specialitet. Jacques etsningar, som i enkelhet och i stämningens storhet och styrka närma sig Millets, ha vunnit stort rykte. —

Att Fontainebleaumännen representerade en ung konst, som medförde omhvälfning och nydaning och som skulle blifva af största betydelse, det insågs eller förstods föga af deras samtid. Då som alltid hyllade majoriteten de beskedliga och betänksamma framstegens män. Och det var många, som sågo endast nyhetsbegär och humbug eller ofullgångna försök i detta paysage intime, som arbetade sig fram så fritt från allt braskande och alla reklamer. Den akademiska skolan satt fortfarande vid styret, på elevateliererna fasthöll man vid de gamla reglerna, och salongsjuryns majoritet var afgjordt — om också ej alltid följdriktigt — konservativ. Hvad skall man i själfva värket tänka om de juryer, som under mera än ett årtionde höllo salongens portar stängda för Théodore Rousseau och Barye, medan de osjälfständiga och efterbildande i hundratal fingo utställa? Det är att lägga märke till att akademien ej invalde hvarken Rousseau, Corot, Millet, Troyon, Huet, Diaz eller Daubigny till ledamöter — ej ens de ibland dessa, som blefvo gamla män och då voro ansedda långt utom Frankrikes gränser. Deras konst stämplades allt fortfarande som en konst af lägre rang och utan auktoritet. De konstnärer, som ej ville följa den med omsorg planlagda väg, dit akademien öppnade porten, hade därmed afsagt sig denna institutions skydd och därigenom gjort sig misstänkta,

»Professorerna», säger Estlander, »som nödvändigtvis tillhörde akademien, bildade ett oberoende kollegium, som rekryterade sig själft, och tvungo genom det vanliga franska prissystemet eleverna att arbeta efter receptet . . . Eleven hade för sig en hel jakobsstege af prisbelö-ningar, hvarvid hvaije steg berodde pä professorernas bifall, medan han arbetade sig till romar-priset, och därefter pä samma personers bifall, medan han arbetade för salongerna — ty äfven där blef akademien pä 40-talet dömande — och hvilken stege, om han fortgick beskedligt och flitigt, temligen säkert bragte honom en dag in i det akademiska himmelriket.»

Dessa nyhetsmän bröto likväl igenom, först hos amatörer och kännare, slutligen också hos den stora allmänheten. Flera af dem öfverhopades af beställningar, ett par blefvo snart sagdt tafvelgrossliandlare. En vanlig invändning mot

dem var dock, att de ej gjorde sina målningar färdiga. »En

så vacker skizz, hvilken vacker tafla kunde icke göras af den!» är ett uttryck, som Daubigny förargar sig öfver att få höra fallas framför en af hans målningar. Det befanns vara studier och ej fullbordade konstverk, de utstälde. Detta särskiljande mellan studier och konstverk höres allt fortfarande och är fortfarande lika meningslöst, som då det första gången uttalades. Ty hvarje med ledning af naturen gjord målning är väl en studie, och om den är sedd med konstnärsögon och konstnärligt gjord, så är den väl ett konstverk, antingen den är noggrannt utpenslad eller bredt och summariskt uppmålad och antingen den är målad i friluft eller inne i atelierdager. Och som färdig bör en målning få anses, då konstnären i och genom den uttryckt hvad han velat såga, uttryckt det starkt, helt och klart. Rousseaus uttalande i frågan om hvad det vill säga att en målning är färdig, kan ej nog ofta upprepas. Det uttrycker ej endast hans utan hela riktningens ledande grundsats. Upptecknadt af en hans lärjungar, L. Letronne, lyder det som följer:

»Det, som gör en målning färdig, år ej mängden af detaljer utan det helas sammansättning. Det är ej endast ramen, som utgör en taflas gräns. I hvilket motiv som hälst finns ett hufvudföremål, vid hvilket edra blickar stanna, de andra föremålen endast komplettera detta, de intressera en mindre, det finns ingenting för blicken annat än detta hufvudsakliga — se där taflan® rätta gräns. Detta hufvudföremål bör också fästa sig i blicken hos den, som betraktar en tafla. Man måste ständigt återkomma dit, skärpa sin färg allt mera. Detta har Rembrandt förstått bättre än någon annan. Om man däremot utför detaljerna korrekt från ena kanten af taflan till den andra, så väcker målningen ett intryck af likgiltighet. Om allt intresserar 1 lika grad, så intresserar ingenting.»

Till de styrande konstnärerna kom ingen af nydaningsmännen att räknas. De trifdes också alla bättre ute på landsbygden än i Paris, och de voro hemma hos sig, när de voro ute i skogen, på faltet eller på floden.

Naturstudiet, naturbetraktandet förde de framåt. Om dem alla gäller hvad Fromentin yttrar om Millet, att han i sina verk sagt ting om naturen, som en af de gamla holländarne aldrig skulle hittat på. De insatte landskapet på en plats i konsten, som denna konstart förut ej ansetts värdig. Och efter dem följde nya nyhetsmän, och det blef dessas tur att väcka de maktägandes förargelse. Men en dag kunde det ej längre döljas, att det var bland de förbisedda och i det längsta ringaktade, man hade att söka konstutvecklingens hörnstenar, och de inskrefvos i häfderna som vägbrytare, medan juru-majoritetens perukstockar lämnades åt glömskan. Framtiden skipar rättvisa — ibland.

VII.

VID ÅRHUNDRADETS MIDT.

KonstlSget 1 olika länder. — De historiska skolorna i arkitektur och måleri. —

De nya uppslagen.

1.

Halfva århundradet har gått och konsterna blomstra. Nya uppslag, nya syften, nya vägar sökas och finnas.

Vid århundradets midt vändes ett blad i historiens bok. De stora kraftyttringar, som inledt seklet, hade medfört helt andra resultat än dem, man haft rätt att vänta. I Frankrike följde efter Napoleons fall »restaurationen», nya Bourboner, borgarkungadömet, revolution ett par gånger, en kort tids republik och så det andra kejsardömet. De germanska folkens patriotiska hänförelse under befrielsekrigen mot den stora nationens store kejsare hade sett sig belönas med den heliga alliansens föga upplysta despotism med politiskt förnedringstillstånd för folken till tack från de maktägande för allt utgjutet blod och all offervillighet. Hyckleriets och de diplomatiska in-

trigernas gyllene tid var inne med reaktion på alla kanter, åtdragna tyglar, jäsande missnöje, jakt på demagoger och uppviglare och ändtligen krisen 1848.

På det andliga området betecknas detta skede af romantiken, flykten från det reela, af subjektiviteten, af trotset. Den marsch tillbaka, som befalles från de landsfaderliga despoterna, gäller ej i andens värld under det skede, hvars store stormfågel heter Byron. Dikten kan ej tämjas eller tystas. Men de bildande konsterna lefva i en värld för sig och ha

föga gemenskap med tidens oro och brytningar. Romantiken innebär befrielse, »Weltentfremd-ung», flykt från allt smått och all oskönhet. Sökandet till diktvärlden eller till historien liksom sökandet långt bort till aflägsna länder är att föredraga framför sysslandet med det närvarandes slitningar, lumpenhet och prosa.

Konsterna ha dock icke stått stilla, vid århundradets midt ha de en annan karaktär än de ägde, då seklet var ungt. Tiden har räckt till en hel rad försök i olika riktningar, ett ifrigt studium har medfört ökad kunskap, och man har en vida mera omfattande kännedom om föregående tiders konstverksamhet, än den som stått 1700-talskonstnären till buds. De tillbakablickande historiska skolornas blomstringstid är inne, man har ej tröttnat på att söka till gamla stilar, man gör det till och med ibland med mera grundlighet och intensitet än förr, men man har lagt nya studieområden till de gamla och man börjar se på sina förebilder med en relativt fri och självständig uppfattning. De vidgade kunskaperna medföra en vidgad och ökad synkrets och ökad dristighet. Man har i sitt sökande gått framåt i tiden, jämte antiken och medel-tidsstilarne, som hittills varit de hufvudsakligen studerade och följda, träder renässansen fram som förebild, och upptäckten af dess lämplighet som utgångspunkt för arbetet framåt, för fyllande af moderna behof, medför särskildt inom arkitekturen uppenbara framsteg. I Tyskland gör sig i Sempers alstring påverkning af den italienska renässansen gällande på ett mera behärskadt och frigjordt sätt än hos föregångarne. Den tyska renässansens återupp-väckelse följer senare, men i Frankrike få vi på 1850-talet bevittna en uppblomstring af landets egen nationella renässans. Inom arkitekturen inedförde dessutom seklets midt ett uppslag, som tycktes blifva af stor betydelse, i det järnets användande i nya bygnader tvang till nya former, lämpade efter det nya materialets fordringar och möjligheter.

Inom måleriet synes ännu så länge det historiska intresset vara större än intresset för det lefvande lifvet. Historiemåleriet innehar hedersplatsen inom färgkonsten, men äfven inom denna konstart gör sig förvandlingens lag gällande. Riktningen går från uttryck för stora idéer till en rent målerisk framställning af historiska händelser eller af gångna tiders yttre gestalt. Äfven på detta område ha renässansens — till och ined senrenässansens — mästare gjort sig i allt högre grad gällande som förebilder, ungdomen har böljat studera venezianarne och Rubens lika ifrigt, som den förut gått till Rafael och till dennes närmaste föregångare. 1 Frankrike ha de romantiske målarnes fordran på färg ledt till en ganska allmän sträfvan efter stor och bred koloristisk hållning, från Paris har denna sträfvan gått öfver till Belgien och därifrån vidare

till Tyskland, där de belgiska historietaflorna väckt fordran på målerisk hållning och ökad målerisk skicklighet. »Här är intet för oss att lära», hade Cornelius sagt till en landsman vid sitt besök i Paris 1839. De unga tyskarna delade likväl ej den gamle mästarens åsikt, utan begåfvo sig talrikt till Frankrike för att lära. Främst af desse blir Piloty i Tyskland målsmannen för den riktning, som blir kallad historisk realism. Under det skede, som nu följer, breder sig detta koloristiska historiemåleri med prunkande prakt och ej sällan med teatralisk anordning öfver stora vtor, dess karaktär kan vara olika, allt efter målarens nationalitet, men dess sträfvan är i stort sedt en och samma, antingen han heter Piloty, Matejko, Clysenaer, Pradilla, Brozik eller Simoni.

Den sträfvan, som utmärker hela denna riktning, efter historisk trovärdighet i framställningen af gångna tider och af deras typiska personligheter, den fördes till sin spets af belgiern Henri Leys, då han uppfann att komponera och att genomföra bilderna i den tids stil och uttryckssätt, som deras motiv tillhöra. Längre i tidstrogen framställning kunde man ej gärna komma, än om man målade en tilldragelse ur Luthers lif så som Holbein skulle målat den eller framstälde Albrekt Dürer i dennes egen stil. Uppslaget blef märkligt ej blott genom den kunskap och den virtuositet, Leys uppenbarade i sina pasticher utan ännu mera genom det kraf på framställningens karaktär och intensitet, som låg därunder — en sträfvan bort från det teatraliska, som utmärkte Delaroches, Gallaits, Pilotys riktning, och äfven sträfvan från framställning af historiens dramatiska scener till historisk kulturskildring.

Samma sträfvan, om ock uttryckt på ett olika sätt, visar sig på flere håll, hos engelsmannen Madox Brown, hos tysken Adolf Menzel, fransmannen Meissonnier, hvilka jämte Leys kunna kallas det intima historiemåleriets skapare.

Historiemåleriet hade varit hufvudsakligen ceremoni-, batalj-, anekdot-måleri. Det började nu att äfven bli kulturskildring och ge intim karaktäristik. De gifna exemplen verkade uppfostrande både på konstnärerna och allmänheten, väckte ökade fordringar på kärna, karaktär, intensitet i historisk framställning, på största möjliga verklighetsillusion. Antingen historiemåleriet utöfvades i stort format såsom i Belgien och Munchen eller på smärre

dukar som oftast af Leys, i regeln af Menzel och alltid af Meissonnier, så fordrade det studium, ej blott af stoffer, dräkter, möbler, vapen och gamla porträtt, utan studium af modellen och af verklighetens former och färger. Ket realistiska historiemåleriet bidrog till att bana väg för den direkta verklighetsframställningen, hvars dag snart var inne.

Verklighetstrohet i förening med känslans värme och ödmjukhet är den egenskap, en ung engelsk skönhetsdyrkare, John Ruskin, vill finna i konsten. I England uppflammar prerafaelismen på nytt i seklets midt, i en ny karaktär, med engelskt lynne och engelska fordringar, en rörelse, som "tyckes ha föga gemenskap med öfriga tidens tecken och som går sina egna vägar utan att påverkas af tidsandan på kontinenten och utan att — förr än långt senare — återverka på den. Under samma tid, då Menzel i Berlin

kärft tecknar 1700-talets preussiska stångpiskgeneraler med en skärpa, som sträfvar till den största handgripliga verklighet, medan Meissonnier i Paris i sina läckra kabinettsmålningar för luft-, ljus-, modell- och kostymstudiet — allt detta förenadt — ett steg längre i intensiv och minutiös realism än någon samtida gjort, medan Leys i Antwerpen väcker van Eycks och Qventin Massys' samtid till lif igen, med dess stela och kantiga figurer, dess hårda teckning och plana färger, samtidigt växer i England denna drömmarnas, legendernas konst, som söker förena det mest tålmodiga verklighetsafbildande med ett modernt förfinadt känslolif och höga, poetiska tankar. Romantiken är ej död, den endast söker nya former — liksom på sitt håll realismen.

»Att måla drömmar är en lek för barn och kvinnor, männen ha den uppgift att måla verklighet», skref Zola 1866. Det skede, som tar sin böljan vid seklets midt, är på samma gång som de historiska skolornas den framryckande verklighetsskildringens tid. Hvardagsmåleriet, den prosaiska genren böljar breda sig och fordra plats. I England är den hemvan sedan länge, och för det tyska gemytet synes den enkom uppfunnen. Just vid denna tid får Düsseldorfsgenren sin karaktär fastslagen, blir anekdotberättande, som den engelska genren var, och får därtill en dosis sentimentalitet i arf från den düsseldorfska romantiken. Målerisk skicklighet vinner den ock — Knauss' rykte som realistisk genremålare daterar sig från medlet af 1850-talet, samtidigt med det Piloty vinner rykte som realisten bland historiemålare och Rietschel som realisten bland tyske statyskulptörer.

Det blef dock något smått med Düsseldorfsgenren, trots dess omtalade realism gick den ur vägen för stora områden af lifvet. Fastän flera af dess representativa bärare foro till Paris för att lära sig måla väl, så blef den en provinskonst. Undras hvad en i Düsseldorf upplärd »Kleinmaler» sade, när han fick se en sådan tafla som Antignas eldsvåda, som länge fanns att se i Luxembourg — nu är den bortflyttad därifrån — modern som rusat upp från sin säng och med barnet på armen rycker upp dörren och ser lågor och rök stänga sig inne, det hela skildradt med robust manlig kraft, figurerna hållna i naturlig storlek. Den realism, som nu bryter fram i Frankrike, är på ett helt annat sätt dristig och våldsam än den tyska, som försynt och stillsamt kommer tassande i tofflor. Vid seklets midt får detta nya uppslag inom den franska konsten sin målsman i Courbet, som på salongen 1850 väcker skandal med sin »begrafning» — samma salong, där ock Antignas eldsvåda representerar brutal verklighetskonst och där den habile Müllers »Skräckregeringens sista offer» är en populär representant för den historiska konsten i Delaroches anda. Courbet är nu »le terrible nouvateur», och han kommer under det skede, som följer, att väcka mycken förargelse och mycken hätskhet, till dess hans tid är ute och hans förargelseväckande verksamhet aflöses af impressionismen, hvars bärare äfven öfvertaga rollen af förargare, af revoltmän och banbrytare. Det kraftiga, stort, ibland rent af monumentalt hållna, ibland brutala och vulgära verklighetsmåleriet bredde sig nu och förde nytta med sig genom det studium af människan i hennes miljö, ej i en ateliers på för-

hand anordnade belysning, det tvang målarne till. Också inom landskapet blef skedet det omedelbara naturstudiets tid med stämningen, ej de olika föremålen som studiemål.

Men samtidigt med Courbet hade i slutet af 1840-talet på salongen i Paris uppträdt en ung man, som hette Puvis de Chavannes. Motsatser voro de båda, som människor och som konstnärer, och deras namn beteckna två olika tider. Puvis de Chavannes fick invänta sin dag, han måste vänta, till dess öfverflödet på realistkonst väckt längtan efter idealkonst och till dess såväl nya uppgifter som nya uttrycksmedel blefvo välkomna. Då, under seklets sista fjärdedel, blef han det moderna dekorativa monumentalmåleriets främste målsman.

Af de konstnärer, hvilkas utveckling inföll vid seklets midt, var det flera än han, som fingo invänta sin dag. På ungefäc samma tid, då bland eleverna i Villa Medici i Rom voro G. Boulanger, Bouguereau, Cabanel, Paul Baudry, dessa som sedan blefvo den parisiska salongsklassicismens målsmän, — men äfven Carpeaux, som minst af allt kan räknas dit — så kunde man i den eviga staden träffa den unge schweizaren Arnold Böcklin arm i arm med Anshelm Feuerbach från Speyer och i deras sällskap skulptören Reinhold Begås från Berlin. Bland germaner voro de tre inom konstvärlden ännu okände unge männen representanter för en ny tid, en tid som såg antiken med friska ögon och som mindre fäste sig vid dess form än vid dess anda. Begås var dock ej den första tyska skulptör, som kände sig mera dragen till renässansen än till antiken — Hähnel och Schilling hade gått före honom. Bland tyskar liksom bland fransmän utöfvar nu renässansskulpturen ett formbildande inflytande. Äfven den så länge förtalade barocken erbjuder nya uppslag, konstens fördärfvare Bernini blir åter uppmärksammad, och där röjes hos unga tyskar intryck af hans stil, af dess liflighet och yppigt måleriska hållning, medan den florentinska 1400-talsskulpturen lockar unga fransmän — främst Paul Dubois — till en energisk naturbehandling med realisterna från tiden före Michelangelo som vägvisare.

Bland allt det sökande tillbaka till historiska stilar, som utmärker tiden, skönjas litet hvarstädes utsikter framåt och nya impulser. Samtidens klagan öfver att konstnärerna lefva utanför sin tid, att konsternas innehåll är ut-tömdt och att den önskvärda förnyelsen låter vänta på sig, att man gör om och om igen de samma taflor och statyer, att historiemåleriet »söker öfver allt en väg och ej kan finna henne», att skulpturen genomgående visar ett sorgligt förfall och alls ej motsvarar behofven (Maxime du Camps uttryck på tal om världsutställningen 1855) — dessa klagomål kunna nog delvis vara berättigade, men de visa en väl närsynt blick på förhållandena, en blick, som ej förmår skåda långt öfver konstens läge och möjligheter. Utvecklingen har visat, att det dock var växt i tidens konst — på flera håll än endast inom landskapet, som enligt den nämde klagande är den enda konstart, som går framåt i seklets midt.

Från samma tid daterar sig ock konsthandtverkets pånyttfödelse. De olika konstarterna hade en tid bortåt visat tendens till att gå hvar sin väg

utan gemensamhet. Under 1700-talet höllos de ännu godt samman af den dekorativa principen, som de alla underordnat sig. Konsten hade ännu ej stält sig öfver handtverket utan samarbetade därmed, äfven det konstnärliga handtverket omhändertogs af akademierna, och ofta framhölls på den tiden konstens nytta såsom uppfostrande för ögat och smaken. Revolutionen gjorde slut på konsthandtverkets blomstring. Empiren sökte ännu hålla fast vid konstens enhet, men med sprängandet af de klassiska formerna var splittringens tid inne. De på lifvets praktiska behof tillämpade konstriktningarne fingo reda sig själfva efter förmåga. Konstnärerna blefvo lika likgiltiga för dem som allmänheten var. Konstindustriens alster kunde i de bästa fall vara skickligt handtverk, men de saknade konstnärlig ledning och konstnärliga impulser. Här herskade naturalism men utan dekorativ hållning. Det var den första världsutställningen (i London 1851), som öppnade de intresserades ögon för den rådande smakens låga nivå på den dekorativa och ornamentala konstens områden 1— ej minst genom de jämförelser, den tvingade allmänheten att göra mellan orientalisk konstindustri och modern europeisk. Från den dag, man insett bristen, började arbetet på att afhjälpa den, ett arbete som visserligen gick trögt i början och möttes med oförstående men som utan afbrott och med allt bättre resultat fortgått under århundradets hela senare hälft.

Äfven konstindustrien blef liksom arkitekturen stilsökande och gick länge nog att taga mönster af de historiska stilarna. Från efterbildning till frihet, det var vägen, äfven inom denna gren af konsten.

2.

Arkitekturen går från klassicism genom medeltidsstilar, företrädesvis gotik, till renässans.

I England hade den modifierade Palladiostil, som länge varit den förherskande, blifvit undanträngd af hellenismen. Grekiska kollonader uppradades där som i andra länder — till och med i mera riklig mängd än annorstädes — framför snart sagdt alla fasader utan synnerlig hänsyn till bygnadens ändamål.

Till den engelska klassicismens främsta verk äro att räkna, förutom Englands bank af John Soane (1788), British museum (börjadt 1823) af Robert Sinirke, Nationalgalleriet (1830-talet) af Wilkins, sedermera betydligt utvidgadt och förändradt, börsen (1840-talet) af Tite, den storartade S:t George Hall i Liverpool. Samtidigt förde arkitekter och i ännu högre grad arkeologer studiet af landets gotiska bygnadskonst framåt från förmåga i formernas efterbildande till

förmåga att upptaga stilens grundsatser och använda dem i och för moderna ändamål. 4. TT. Pugin, Richman, Brandon äro detta skedes ledande engelska gotikarkitekter, efter dem följa Gilbert

Scott (f. 1811, d. 1878), Charles Barm C- 1795, d. 1860), Street o. 11. Barry blef upphofsman till skedets stoltaste bygnadsverk, den moderna gotikens tvifvelsutan främsta alster, parlamentshuset i Westminster, som började byggas 1840 och fullbordades först på 60-talet. Det genom sin kollossala massa imponerande och i detaljerna både rika och likväl beherskade palatset är hållet i perpendicularstil, påverkad af Westminster Hall och af Henry VII:s kapell i Westminsterabbey. ett af den engelska sengotikens i sin formkaraktär och sin yppiga prakt mest typiska verk.

Katedralgotikens tillämpande på profanarkitekturen väckte betänkligheter hos granskare, men stilen vann terräng, och den efter landets drottning uppkallade »Viktoriagotiken» blef skedets representativa stil, som nog ibland verkade hämmande på utvecklingen af moderna former. South-Kensingtonmuseet (af Aston Webb) blef dock hållet i tidig renässansstil. Illustrationer till Viktoriagotiken äro Nva museet i Oxford, Assize Courts i Manchester, New Law Courts i London (af Street), Scotts ståtliga minnesmärke öfver prins Albert, drottning Viktorias aflidne genial, i Kensingtonparken, ett verk, hvars konstnärliga förtjänster ej förringas af det faktum, att hela denna apparat — med hundratals statyer och relieffhilder af alla tiders lärde och konstnärer som bifigurer till Prince Consorts öfver dem dominerande staty — är använd till ära för en person, som ej spelat någon roll i mänsklighetens historia, ej ens i Englands.

I Tyskland sökte man nya stilar, under det man försökte alla gamla, en efter annan. I Berlin sväfvar ännu länge Schinkels ande öfver all arkitektonisk verksamhet. Lärjungarna bygga enligt mästarens grundsatser, med större eller mindre medgifvande åt de moderna krafven. Men tiderna äro fortfarande ogynnsamma, och trots konung Friedrich Wilhelm IV:s beskydd bli ej alla uppslagen genomförda och de utförda ej alla lyckade. I ännu högre grad gäller detta sista yttrande om München, där kung Maximilian II, som efterträdt kung Ludvig på tronen och gärna ville, liksom han, befordra konsterna, år 1851 inbjöd arkitekterna till att komponera den nya stil, för hvilken tiden var mogen efter så mycket experimenterande med de gamla, en stil som, i likhet med renässansen på sin tid, skulle utgöra en själfständig utveckling af de redan färdigbildade. Som en stil hvarken bildas af en kunglig idé eller af en arkitekt på beställning utan är frukten af ett helt kulturskedes behof och smak, kunde resultatet af detta väl-menade upprop ej bli annat än ett fortsättande af det förra experimenterandet — det blef endast olika detta genom att i denna Maximilianstil olika stilelement, helt abstrakt uppfattade, blandades ihop på ett oförenligt sätt, ej samarbetade och af en suverän, på gedigen kunskap fotad personlig fantasi tvungna att trifvas i hvarandras sällskap.

Alstren af denna hlandningsstil verka så tomma, så föga gedigna, där man ser dem uppstälda i rad utefter Maximilianstrasse — nationalmuseet, riksdagshuset, hotell, privatbygnader — med Maximilianeum som fonddekoration, en dekorativt tänkt bygnad, som dock knappast verkar monumental, med sina arkader, med de bortfallna freskerna och de många små bysterna, som se ut som hvita, prickar pä den gula tegelmuren.

Det tiden behöfde, det var i själfva verket mindre en ny stil, än ett snille, som ägde förmåga att gifva de abstrakta formerna lif, att använda den erfarenhet, som fanns samlad, på ett för samtiden lämpligt sätt, utan pedanteri, men med frihet, själfständighet och skaparglädje. Bland Tysklands många arkitekter under detta skede var det i högre grad än någon annan Gottfrid Semper, hvars verksamhet betecknade de nya impulserna, utvecklingen, framstegen. Han är väl ej ensam om den lära, som han förkunnade i stenens språk och

SEMPER: DEN ÅLDRE HOFTEATERN I DRESDEN.

äfven i skrift försvarade, men han är dess i sina verk mest vältaliga målsman. För honom gäller, att arkitekten har att utgå från det praktiska ändamålet med den bygnad, han skall uppföra, och att för den samma välja ett sådant yttre, som uttrycker detta ändamål och står i harmoni därmed. Han anser det lämpligt att hålla sig till någon af de gamla stilar, som ingått i det allmänna medvetandet såsom förenade med en eller annan bygnads ändamål, men dessa stilar böra ej anses såsom afslutade och för alla tider stadfästade, utan man bör lägga dem till grund för nybildning, för själfständigt skapande. Liksom den italienska renässansen på sin tid upptog romerska motiv och utbildade dem för nya behof, så ha vi full rätt att vidare utarbeta renässansen enligt vår tids fordringar. Vi behöfva alls ej tro, att renässansen nått sin

höjdpunkt och ej kan ytterligare utbildas. Likaså med andra stilar. En arkitekt bör ha studerat alla skolor, som föregått — det afgörande är, hur han använder sin kunskap.

Själf rörde sig Semper hälst i den italienska renässansens form och förde den fram till erkännande.

Hos det klassiskt bildade arkitektsläktet och äfven hos gotikens representanter stod ännu vid århundradets midt renässansen i föga anseende, och det dröjde innan den kunde tränga igenom 1 det allmänna medvetandet. Ännu i början af 1860-talet ansågo sig forskare, sådana som Burckhardt och Lübke, pliktiga att uppträda till dess försvar. Det borde ha varit nog för dem att hänvisa till Sempers arbeten.

Gottfrid Semper (f. i Hamburg 1803, d. i Rom 1879) var en mångbildad man, som i sin ungdom smakat pä snart sagdt lika många vetenskaper som Faust, innan han fastnade i arkitekturen. Han studerade i Berlin, i Munchen och sedan tre àr i Paris under ledning af Frans Gau. I Paris tyckes han ha fått sin bestämmande grund lagd, reste därpå i Italien och Grekland,

väckte uppseende och polemik genom sina skrifter om den polykroma skulpturens användning af de gamla grekerna. I Dresden, där han hamnade som professor 1834, bygde han samtidigt (från 1838) synagogan — en byzantinsk centralbygnad — och teatern, som blef hans första vägbrytande arbete. Det nya däruti var ej blott den för det dåtida Tyskland ovanliga stilen, utan det var i vida högre grad idén att låta bygnadens inre disposition med klar och enkel öfver-skådlighet uttryckas i dess yttre form. Det var ett helt nytt uppslag, som här gafs. Dittills hade teaterbvggarne förlagt åskädarrum och scen inne i en bygnad af hvilken skapnad och hvilket yttre som hälst. Att låta ytan följa och markera de inre formerna hade ingen tänkt pä. åtminstone hade ingen löst problemet, men det var just hvad Semper gjorde — och det pä det mest osökta sütt. Det var de romerska amfiteatrarnas form och yttre arkitektur, som gifvit honom tanken. Jämför Coliseums arkader med denna Dresdenteaters! Salongen liksom scenhuset markerades tydligt och kraftigt i det yttre och den moderna teaterbvgnadens idé var härmed' gifven — den grundsats, som här gjorde sig gällande, rörde för öfrigt ej endast teatrar utan all arkitektur, den grundsats nämligen, att det är bygnadens ändamål och väsen, som skola vara bestämmande för dess yttre form och stil — principer, som nu äro erkända och ofta nog följas men som haft så svårt att arbeta sig fram. Ett belysande exempel pä. hur motsatsen af

SEMPER: MUSEET I DRESDEN.

Sempers princip kan tillämpas i en bygnad, erbjuder det på 1860-talet af Stüler och Sträck bygda nationalgalleriet i Berlin, ett verkligt praktprof pä oförenlighet mellan yta och innehåll, tre museivåningar inpressade i en grekisk tempelbygnad, hvars stora, dekorativa yttertrappa leder upp till mellanvåningen, medan den vanligen använda ingången under trappan för in i den våning, som utifrån sedd är källaren.

För sitt andra storverk i Dresden, museet (börjadt 1846), valde Semper en kraftig renässansstil och lyckades pä en gäng göra bygnaden monumentalt allvarlig och kombinera den med den pompösa och yppiga barocken i Zwingers paviljonger och gallerier, med hvilka museet skulle sammanbyggas. Till samma tid höra hans ritningar till Nikolaikyrkan i Hamburg, hvilken sedan bygdcs i gotik af engelsmannen Gilbert Scott. Semper hade här utgått från kupolkyrk-typen, sådan den utbildats under barocken, och med fasthållande af det ändamålsenliga utarbetat den i en mycket fritt hällen romansk stil — ett fullt modernt uppslag, som likväl strandade mot samtidens förkärlek för gamla, erkända former. Fast Semper tillerkändes första priset vid täflingen, blef det, efter gotikarkitekten Zwirners"utslag, andra pristagaren, som fick utföra bygnaden.

Efter att liksom hans vän Richard Wagner ha deltagit i oroligheterna 1848 och 49 flydde Semper till London, där hans inflytande gjorde sig gällande bland annat vid de förberedande arbetena för South Kensingtonmuseet, och var sedan 1855 verksam i Zurich. Ännu hade han mycket ogjordt.

Till samma tid som hans i allo lyckosamma arbete pä renässansens upplifvande hör upptagandet och utarbetandet af romanska tegelbygnadsstilar i Nordtyskland, främst i Hannover, som sedan förblef medelpunkten för den tyska romanska bygnadsskolan.

I Frankrike — där Viollet-le-Ducs, Lassus' och Gaus gotik aldrig vann rätt fotfäste men fick sin betydelse därigenom, att den medförde ett fördjupande af studiet af konstruktionen och af materialets fordringar i ett bygnadsverk, hvilken stil detta än var hållet i — hade klassicismen öfvergått i 1830- och 40-talens dämpade och moderniserade style neo-grec, hvars grundsats var alldeles den samma som Sempers: att utan att slafviskt efterbilda en historisk stils former upptaga och tillämpa dess grundsatser.

Till denna riktnings alster höra Dubans ädla fasad i École des beaux arts, där liksom i Sempers museum i Dresden den romerska palatstypen, sädan den utbildats af Bramante och hans lärjungar, gifvit idén. Dites statligt enkla vestfasad pä Palais de Justice och Ste Geneviévc-biblioteket af I.abrouste.

1 sistnämnda bygnad — fullbordad 1850 — där den klassiska stilen är särdeles nobelt och fyndigt behandlad — den länga fasadens bågsystem utan kolonner eller pilastrar — v ar järnkonstruktionen genomförd på ett med stilen allt igenom harmonierande sätt. Af järnet hade Viollet-le-Duc och äfven andra af de äldre arkitekterna väntat en revolution inom arkitekturen, frigörelse frän de historiska stilarna, nya former, betingade af nya ändamål och af det nya materialet.

Hedan 1854 bygdes i München »glaspalatset» af. Voit, Nya pinakotekets upphofsman. Världsutställningsbygnaden i London 1851 uppfördes af järn och glas af Josef Paxton, som till 1854 ersatte den med det nya kristallpalatset i Sydenham. I Paris stod Industripalatset i Champs Elysées färdigt till utställningen 1855. Hallarna i Paris (af Victor Baltard) äro från början af samma årtionde. I utställningsbygnader, järnvägsstationer, hippodromer var järnarkitekturens seger afgjord. Dylika bygnader fordrade sitt eget hygnadssätt och där förekom intet medgifvande ät vare sig klassiska, medeltida eller renässansformer. Mera vanskligt var järnets kombinerande med sten i monumentala bygnader, t. ex. i en kyrkbvgnad, där man var van att fordra en stil, som ej verkade frånstötande genom sin ovanlighet. Boileau gjorde ett originelt försök i den lilla St Eugène (1854). i gotik men med kolonner af gjutjärn, målningar och förgyllningar i 1200-talsanda.

Experimenterandet inom arkitekturen hade nu fått vidgade områden. Att spänna ett tak af järn och glas öfver stenmurar medförde de minsta svårigheterna ur estetisk synpunkt — svårare var det att gifva stöden en njutbar form. Järnkolonnernas tunnhet var t. ex. ej förenlig med förut erkända och gillade mått. Synnerligt vackert kunde man ej kalla allt, som gjordes. Münchens glaspalats t. ex. gör i det yttre närmast intryck af en jättestor fågelbur, i det inre har man — där liksom i den nyare Landesausstellungsgebäude i Berlin — placerat storartade interiörer med kolonner och hvalf af marmor och stuck i prunkande barockstil, hvalfmålningar och annat, hvilket gör ett öfverraskande och löjligt intryck i en bygnad, som utvändigt består uteslutande af järn och glas.

De nya problemen ha endast småningom blifvit lösta och mycket återstår ännu. Men de nya uppgifterna och de svårigheter de buro inom sig och som måste öfvervinnas medförde ökadt lif och intresse och utgjorde en hälsosam motvikt till de alltjämt fortsatta försöken med de historiskt gifna formerna.

3.

Det historiska måleriet sökte, som sagdt, vid denna tid i olika länder nya uppgifter och upptog nya uttryckssätt.

Redan på 1830-talet hade Menzel och Meissonnier hvar på sitt håll arbetat sig fram till erkännande. Så olika de båda än voro till ras och skaplynne, den ene lika afgjordt brandenburgare som den andre fransman i hvarje tum, så skulle båda få sin betydelse som framstegsmän inom en och samma riktning.

Båda föddes 1815, båda måste från sin tidiga ungdom energiskt slita för det dagliga brödet, båda voro till en början illustratörer, båda arbetade sig efter eget hufvud fram till skarp och personlig iakttagelse af verkligheten och båda gjorde sig kända som uppväckare af förgångna tider och dess människor. De äro i öfvervägande grad förståndsmänniskor vida mer än fantasimänniskor, utpräglådt manliga naturer båda två — de ha öfver hufvud taget båda förblifvit männens framställare, kvinnan intager en afgjordt undanskjuten plats i deras alstring. Hufvuddraget i bådas karaktär är viljekraft och seghet, de voro från första böljan sig själfva, satte in sin hela vilja på ett mål och realiserade sitt ideal, en hvar på sitt sätt. Det är icke fråga om, att ej Meissonnier af dem är den mest genombildade konstnären, hans smak år mera förfinad, hans konstnärliga kultur djupare och fastare grundad. Men Menzel är mera mångsidig, ser sig mera omkring i världen och är intresserad af allt han ser, är i vida högre grad än Meissonnier

försökare, nyhetsmakare. Han har ock intagit en mera dominerande plats i sitt lands konstvärld än Meissonnier, som lefde i en större konstrymd och i en helt annan slags täflan än den som erbjöds Menzel i Berlin.

De träffades i Paris pä världsutställningen 1867. De högaktade hvarandras konst, och de lära ha trifvits godt i hvarandras sällskap, fastän ingendera kunde den andres språk utan de måste tala med tecken. Hvarandras motsatser voro de i mycket, den lille Meissonnier med det langa skägget, smidig, elegant, såg närmast ut som en civilklädd kavalleriofficer, som var van att sköta värjan snarare än penseln, den dvärglille Menzel, med sina korta ben och sitt stora hufvud, sin buttra skolmästarmin, sin breda blanka panna och sin genomträngande blick bakom glasögonen, var en absolut borgerlig uppenbarelse. Sedan dess har läng tid gått, Meissonnier är död för ett tiotal år sedan, har öfvergått till historien och sitter nu i marmor som staty utanför Louvre, väldig i sitt skägg och sin kåpa som en af Michelangelos profeter. Menzel lefver ännu i Berlin, excellens och hedersborgare och en af stadens notabiliteter, en gengångare frän tider, mycket olika den innevarande.

Adolf Menzels fader var litograf, från sitt 15:de år måste gossen förtjäna sitt bröd och underhålla de sina. Till systematiskt studium fick han ej mycken tid öfrig — endast en helt kort tid år 1833 gick han i antikskolan

på akademien, för öfrigt var han själflärd både som tecknare och som målare. Och med hans förutsättningar var detta nog en lycka för honom.

Han om någon var född till tecknare, man kan icke tänka sig, att han skulle kunnat blifva något annat. Man kan våga uttrycket, att han var född med pennan i handen och att han sedan aldrig lagt den ifrån sig. Hela hans långa lefnad är ett enda studium med blyerts och skizzbok, afbrutet endast af studium med pensel och färg, ett konsekvent odlande af hans egna möjligheter på det sätt, som han själf valde. Han var en af de lyckliga konstnärsnaturer, som genom att gå sin egen väg, likgiltig för den rådande smakens och för den tongifvande estetikens fordringar, följde med i tidens utveckling och blef vägledare för andra. Hans utvecklingsgång blef en tid framåt också det tyska måleriets.

I sina teckningar frän ungdomsåren iiar han ännu intet personligt uttryckssätt. Han är brådmogen och kunnig, men han tecknar ungefär som de andra. Det finns teckningar af honom ända från 1827 — han var då 12 år gammal. 1834 utgaf han en samling teckningar, »Des Künstlers Erdenwallen», ärligt återgifna hvardagsbilder, som väckte uppmärksamhet i konstnärskretsar. Kort därefter slår han in på Preussens historia i en följd teckningar för litografi, och så ger honom en framsynt man eller en lycklig slump uppdraget att illustrera Kuglers Friedrich den stores historia, som börjar utkomma 1839. Därmed är Menzel inne i den motivkrets, som skall göra hans lycka. Det är ej stor och hög konst, han idkar enligt den tidens sätt att se — för den tiden är en mästerlig teckning ett ringare konstverk än en medelmåttig väggmålning med ideelt innehåll. Han täflar ej med de erkända historiemålarne, sysselsätter sig hvarken med trojaner eller kejsar Barbarossa, han representerar preusseriet och den nyktra, torra prosan, hvilket ej hindrar, att hans kärfva marskalkar och soldater i stångpiskor äro slående lifTullt karaktäriserade och att Zopfen lefver upp pà nytt i dessa hans teckningar. Med outtröttlig viljekraft och med järnflit studerade Menzel sig in i tidens karaktär, utseende, vanor. Han aftecknade allt, i gallerier, bibliotek, på tyghusen, ingen detalj var för obetydlig för att väcka hans intresse. Där det direkta naturstudiet ej förslog, där kom hans under dessa studier uppöfvade stilsinne till hjälp och lärde honom träffa det rätta — och att tillegna sig ett eget teckningssätt. Först i Friedrichs historia är han en konstnärlig personlighet. För det tyska träsnittets utveckling blef ock hans verksamhet som tecknare af stor betydelse.

Hans sätt att teckna har blifvit kalladt »målerisk teckning». I själfva verket tecknade han mera måleriskt än hvad både han själf och andra tyskar målade. Då han efter mer än ett årtiondes studier med pennan i handen grep till penseln, som han blott någon enstaka gäng tagit i sin hand, och böljade mäta dessa samma figurer, som han kunde ut och in, så var hans historiska lärdom nog större än hans lärdom i måleriets konst. Men för honom voro svårigheter till för att öfvervinnas. Framsteget i det rent måleriska från den 1850 signerade »TafTel-runden» (Friedrich II med sina kavaljerer och Voltaire till bords i Sans Souci), där personernas ansikten äro dilettantiskt utförda, snarare tecknade med färg än målade, och där målningssättet i det hela gör intryck af osäkerhet — teckningen af samma motiv i Kuglers verk har vida mera genomförd karaktär än målningen — och till »Flöjtkonserten» 1852 är i ögonen fallande. I den senare taflan visar behandlingen af ljuseffekten öfver rococosalongens gyllene snirklar och speglar fram till Menzels senare koloristiska studier. Efter dessa målningar följde »Friedrich pä resa» och ett par hataljtaflor. Sin popularitet hos hög och låg har dock Menzel i främsta rummet vunnit genom teckningarna till Friedrichs historia,

genom de små spirituella vignetterna till den därpå följande praktupplagan af konungens skrifter, genom »Friedrich den stores soldater», m. fi. verk, som vunno anklang hos alla rättsinniga preussare från majestätet och till den minste trum-slagarpojke. Konung Fritz som ung med de lifliga ögonen och detta drag af intelligens och melankoli öfver det fina ansiktet och som gammal, barsk ocli tvär i sin trånga syrtut, tre-hörningen öfver stångpiskan och käppen i handen, har ingått i folkmedvetandet just sådan,

212MENZEL: FRIEDRICH ll:a FLÖJTKONSERT I SANS-SOUCI. Oljemålning (Berlin, Nationalgalleriet).

som Menzel framställt honom, och det vore fåfängt att försöka uttränga hans Fritz af någon annan typ.

Menzel tog närmast arf efter Chodowiecki, den nordtyska Zopfens trovärdiga, tendensfria afbildare, hvars teckningar äro att sidoställa med de interiörer, de samtida dagboksförfattarne lämnat af sin tid. Menzel skildrade i sina teckningar sin föregångares samtid och typer med en sådan omedelbarhet, som hade han aldrig sett andra människor, ja med vida större skärpa i karaktäristiken än Chodowiecki själf åstadkommit. Men att efterbilda dennes figurer kom ej i fråga, lika litet som att upptaga hans stil. Menzel var hans öfverman många gånger om i teckningens skärpa och i formens karaktär, och han blef det äfven i målningen, som aldrig utgjort Chodowieckis styrka. Han målade, liksom han tecknade, efter eget hufvud, utan att söka någon stil, endast med sträfvan till verklighetstrohet. Från stångpisktiden öfvergick han till att framställa sin egen samtid och hvad den hade att visa honom och blef den moderna realismens införare i Tyskland.

Mellan Chodowiecki och Menzel hade den tyska klassicismen och romantiken blomstrat och aftynat — med föga resultat, kan man efteråt tycka, då man iakttager, hur vägen gått från realism till realism genom de lärda riktningarna, som kommit så mycket buller och så mycket filosoferande åstad. För att förnya konsten — skulle Menzel antagligen säga — behöfs intet annat än energiskt naturstudium. Han har själf rådt unga konstnärer att grundligt studera det, som de dagligen omgifvas af. Till sin egen grundsats synes han ha upptagit Houdons råd till ungdomen: »Kopiera, kopiera ständigt och framför allt kopiera rätt!» Det behöfver knapt påpekas, att de båda förutsätta hos den, de gifva de goda råden, ett för konstnären ganska nödvändigt ting: konstnärsgnistan.

Ernest Meissonnier (f. 1815, d. 1891) inträdde i den franska konstvärlden midt under striden mellan klassicism och romantik. Han slöt sig till intet af partierna och valde intetderas motiv eller framställningssätt. Den första tafla, han utståide, visade »Borgare i Saardam på besök hos borgmästaren» (1834), den tafla, som egentligen gjorde hans rykte, var »Scliackspelarne» (1841), en af dessa med skarp karaktäristik och största omsorg utarbetade små målningar, som blefvo hans specialitet, typiska för det område, han valt till sitt, för hans sätt att se och att föra penseln.

Området var de gamla holländska interiörmålarnes, Metzus, Terborchs, Pieter de Hooghes, Ostades. En eller några få personer i hvila eller i någon lugn sysselsättning, läsande, spelande, rökande, mediterande — om det sistnämda får kallas en sysselsättning. Intet annat innehåll i taflan än det, som ligger i det rent måleriska. Den är målad för sin egen skull, ej för att berätta åskådaren något. Det är absolut ej lönt att söka något novellistiskt eller dramatiskt i målningar, som ej äro och ej vilja vara annat än en liten spegelbild af lifvets hvardag, sådan den kunde te sig för hundra eller tvåhundra år sedan. Någon gång en grupp — »föreläsning hos Diderot» — sällan likväl historiska porträttfigurer. Friluft ibland: jägare eller musketörer till

häst, ryttares halt utanför ett värdshus. Någon enda gång ett rörligt och bullersamt uppträde — »le rixe», slagsmål mellan druckna män i en källarsal — och som ett undantag i konstnärens hela alstring framställningen af barrikaden med de efter striden kvarliggande fallne (1850, bilden ett minne från oroligheterna kort förut).

Sättet att se. . . Den skarpaste blick för form och karaktär. Skilnaden mellan Meissonnier och hans gamla holländare var ju den, att de målade sin

egen omgifning, sina egna vänner och samtida, medan Meissonnier — barn af sin tid i så måtto, som det aldrig roade honom att måla denna tid, sådan den var — . konstruerade upp en värld, som han ej sett och ej kunde studera annat än i museer, i gamla klädförråd,och gjorde den lefvande igen, tack vare sin kunskap, sin sam-vetsgrannhet, sin intuitiva

blick, sin skicklighet i handen, men först och sist tack vare det ärliga naturstudiet, det kraftiga greppet på karaktären, tidens likväl mera än individens. Meissonniers figurer verka fullt trovärdiga, de göra ej intryck af utklädda modeller, de verka ej häller typer, hämtade från gamla taflor, och de posera aldrig synbart utan röra sig ledigt och osökt. I dessa sista punkter ligger skilnaden mellan Meissonniers och åtskilliga af Leys' figurer — de sistnämda kunna anstränga sig för att verka 1500-talsmänniskor, medan hos Meissonnier ingen ansträngning är synbar. Han stiliserar aldrig, använder inga gamla målare som förmedlare mellan sin iakttagelse och sitt arbete.

Hans sätt att måla slutligen . . .

På grundval af de mest noggranna modell- och kostymstudier, på grundval af en öfverlägsen teckning använder han ett miniatyrartadt mätningssätt, likväl med ganska bred penselföring. Ett lugnt, noggrannt framställningssätt utan spår af petighet och torrhet, med elegans och säkerhet i hvarje drag

MEISSONNIER: MANNEN VID FÖNSTRET. Oljemålning (Paris, Louvr»)vid Århundradets midt.

och, trots detaljbehandlingens mikroskopiska skärpa, en välgörande målerisk jämvikt och helhetsverkan. »Se i stort, utföra i smått», var Meissonniers fordran på sig själf. Endast en mästare i allt hvad till handtverket hör kan genomföra sitt program så som han gjorde — med minutiös naturiakttagelse, säker hand, odlad smak, och likväl bredt. Hans ögon voro begåfvade med en skärpa, som är vanliga dödliga förnekad. För ljusets spel och tonernas inbördes valör hade han fin känsla — däraf det af detaljernas noggrannhet ej mycket störda helhetsintrycket i hans målningar — och bland frilufts-mälarne var han en af de första. Hans landskapsstudier visa friskhet och frihet från atelierregler, klarhet och luft i både ljuset och skuggorna. Han var född till målare, som Menzel aldrig var det, på samma gång hans tecknade studier visa mästerskap. Och i sina målade porträttstudier kan han visa ej blott karaktärsskärpa utan behag, känsla, till och med ömhet — han är ej alltid uteslutande den hjärnmänniska, som döljer sig i de små kostymtaflorna och äfven i historiebilderna. Dessa senare falla inom ett senare skede af hans långa verksamhet.

I Belgiens måleri löper den historiska skolan ut i Henry Leys' konst. Levs (f. 1815, d. 1869) går längre än sina samtida i historisk trohet på så sätt, att han söker se den tid han skildrar med dess egna ögon. Han arbetade sig till den grundsats, att målaren tränger djupast in i en förgången tids karaktär genom att ställa sig på samma ståndpunkt som denna tids egna konstnärer, söka nå samma mål, som de uppstält för sig. Den gamla flamländska konsten hade till mål omedelbar, trogen, kärleksfull naturefterbild-liing, karaktär men ej idealisering, ej naturförsköning, inga vackra former som ej finnas i den verklighet, målaren har att studera. Leys börjar — vid sidan af sina naturstudier i Paris — med att studera gamla målare, och det dröjer ej länge, förr än han är skicklig i att göra efter hvad de gjort. De visade iionom ej vägen till ett direkt studium af den verklighet, där han lefde, utan till studium af den miljö, de själfva lefvat uti. Han var ej den enda bland de belgiske målarne, som sökte förena gamla mästares uttryckssätt med modern uppfattning, men han blef den främste bland dessa pastichörer. Han bar inom sig mer än ett halft dussin gamla målare, en hvar olik den andra. Han studerar dem så noggrannt, att deras formvärld liksom deras färg blir hans egen, han är till den grad genomträngd af dem, att det faller sig lika naturligt för honom att gå i deras spår, som det varit för klassicisterna att skapa i de fastslagna antika formerna. Han är allt för intelligent för att bli endast en efterapare, han söker andan, karaktären, som formen uttrycker, han ser denna karaktär med moderna ögon och betonar den afsiktligt. Att det likväl är en efterbildande konstart, han företräder, en konstart, där en gifven form ställer sig mellan konstnären och naturen, är uppenbart, och däri ligger orsaken till att hans riktning blef snart öfvergående och fick ett öfvervägande kuriositetsintresse. Dess betydelse ligger däri, att den skärpte blicken för historisk karaktär och äfven bidrog till att skärpa fordringarna på framställningar från gångna tidehvarf. Gent emot inflytandet från David och det nyare

LEYS: BATTISTA PALLAVICINI ERHÅLLER BORGARRÄTT I ANTWERPEN 1541.

Fresk i Antwerpen, Hotel de Ville.

från Delaroche satte han bröderna van Eycks och Quentin Massvs kärnfulla realism, sedd genom ett modernt reflekterande temperament. Gent emot de akademiska skönhetstyperna och mot Gallaits och de andras hjältar i historiska skådespel stälde han sina kraftiga visioner af lif och seder i hemlandet under forna tider. Det i hans bilder hufvudsakliga är ej själfva händelsen, som försiggår, utan tidskaraktären. Dramatisk spänning saknas, men där finns i

dess ställe måleriskt lif.

Levs' läromästare, sedan han slagit sig pä att malå interiörer frän gamla tider, voro till att hölja med Rembrandt. Terborch ocli flera af ncderländariie frän IGOO-talet. Studiet af rum-dagern spelar en stor roll i dessa hans målningar med deras omsorgsfullt återgifna interiörer, dräkter, typer, husgeråd. Till detta skede höra de häda holländska interiörerna i Berlins national-galleri. Sedan gär han tillbaka till de äldre nederländamc. till van Kyck och Quentin Massys, då han väljer att mala deras tid, och från dem till de tyska rcnässansmålarne. Erasmus Rotter-damus föreläser för kejsar Karl V, Durer tecknar Erasmus, Faust och Wagner utanför stadsmuren, Luther som skolgosse sjungande för familjen Cotta, Nyårsdag i Flandern tillhöra denna hans andra period. Hans stil är nu sträng, teckningen härd och kantig med skarpa konturer, färgen enkelt pålagd i breda plan. det moderna mäleriets upptäckter i luftstudiet, i färghållning, i modellering äro afsiktligt förbisedda, de gamles brister i teckning och perspektiv kunna däremot vara samvetsgrannt studerade och afsiktligt upptagna för helhetsintryckets skull. Hans tredje skede inföll, dä han åtog sig att måla fresker i stadshuset i Antwerpen med ämnen ur Belgiens historia pä 1500-talet — här passade ju hvarken 14- eller 1600-talens uttryckssätt.

Leys tecknade som en flamländsk målare, som ej tagit aägot intryck af den italienska renässansen. Men det som hos den gamle flamlfindaren var naivitet och bristande teknisk kunskap, det var hos Leys medvetenhet och raffinemang. Hans konst var upprorisk mot allt hvad romansk akademism hette, mot de generaliserande och idealiserade formernas konst, den var fosterländsk i sitt hänvisande till den flamska konstens ursprung och anor, och den var modern i sitt skärpande af studiet och betonande af karaktären — låt så vara att mästarens arkaism var farlig för unga, mottagliga naturer och lätt kunde leda till en ny schablon. Någon egentlig skola bildade Leys likväl ej, och de konstnärer, som togo intryck af hans stil — bland dem voro Alma Tadema, Tissot, Georg von Rosen, Hellqvist — mildrade den snart, en hvar efter sin personlighets fordringar, då de ej helt och hållet slopade den.

Leys rönte det största erkännande i sitt hemland, där han blef uppburen som dess främste möderne konstnär. I Antwerpen står hans staty på den efter honom uppkallade boulevarden. Äfven i Paris var han uppburen och fick där hedersmedaljen vid två världsutställningar, 1855 och 67.

4.

Mellan Leys' arkaism och hans engelska samtida, den i Belgien utvecklade Madox Browns realism kan man lätt finna likhetspunkter. I sträfvandet från skönmåleriet, från skolregler för gruppering, för färgbehandling och färgskalans harmonisering och till karaktärism. I framställningssättet, den energiska, sträfva teckningen, det skarpt betonade uttrycket. Men hos Madox Brown är målet ej som hos Leys en genomförd tidsstil utan ett klart, talande, öfvertygande uttryck hos figurerna. De känna ej till någon halfhet, det de göra, det göra de med hela sin själ. Leys är kulturhistorikern bland målare, Brown är dramatiker, mera rik på psykologiskt innehåll än på målerisk stämning.

Han uppträder 1844, kort efter det den unge John Ruskin framlagt första delen af sitt märkliga reformerande arbete »Modern painters».

På denna tid är konstläget i England ganska obestämdt. Viktoriagotiken har ännu ej brutit igenom i arkitekturen, i skulpturen råder ännu den Flaxmanska traditionen, och den engelska andan är ej häller i måleriet synnerligen framträdande. Det är det berättande måleriets tid, liksom det är den borgerliga, satiriska eller humoristiska romanens. I intet annat land ha målarne så flitigt i sina målningar lämnat illustrationer till skaldeverk, målat typer och episoder, dem allmänheten på förhand kände till. När de själfva hitta på sin taflas innehåll, gälla händelsen, typerna och det dessa ha att säga mera än det måleriska innehållet. Collins i sina barnscener, den äldre Leslie i sina målade scener ur Shakspeare, Sterne, Goldsmith, Thomas Webster i sina harmlösa hemlifsbilder, Frith, som på 1850-talet öfvergick från det illustrerande måleriet till det berättande, till kvicka och pointerade bilder Nordentoan, Konithistoria. 28.

ur engelskt badorts- ocli sportslif, beteckna tidens genremålning. Samma tid skrattade och grät öfver Dickens' uppsluppna och känslofulla skildringar af engelskt lif (Pickwickklubben började utkomma 1836, David Copperfield förelåg färdig 1850) och njöt af att i Thakerays satirer (Snobbarnes bok 1848, Fåfängans marknad, afslutad samma år) se sina vänner och grannar så träffsäkert snärtade.

Det är ej någon tid af hög konstnärlig odling. Erik Gustaf Geijer skref 1834 från England, att människorna där äro »utan skönhetssinne, utan smak» — ännu 1897 kallar Ruskins franska biograf engelsmännen »jordens minst konstnärliga folk». Massans konservativa motståndskraft mot nya skönhetslagar har varit ståndaktig nog, och den lilla hopen af smakens aristokrater ha haft ett hårdt arbete och ha ofta nog fått arbeta mest till hvarandras glädje och uppbyggelse.

Att det ej var inom de akademiska riktningarna, man hade att söka utvecklingen af en engelsk konst, är redan påpekadt. Det stora måleriets representanter — E. M. Ward, Eastlake, Etty m. fi., hvilkas taflor i bredd med genremålarnes fylla de moderna salarna i National gallery — visade större eller mindre skicklighet men föga ursprunglighet. Detta kunde i längden ej tillfredsställa självständighetsifrande engelska sinnen. De funnos, som sökte vägen till en konst, de kunde kalla sin egen. Engelska konstnärer reste mycket, och de voro ej okunniga om hvad som hände och hvad som gjordes på kontinenten. Förbindelsen med Italien hade aldrig uppgifvits, klassicismen från Rom lefde ju i engelska skulptörers verk, och i Rom höllo sig engelsmännen hällre till tyskar än till fransmännen. Prins Albert, drottningens gemål, satte i fråga att låta tyska konstnärer dekorera parlamentshuset och frågade Cornelius till råds därom. Maclife och Dyce, som jämte andra målade fresker där, hade lärt denna konst i Tyskland och fört tyskarnes formbehandling till England. Kompositioner till kyrkfönster beställdes af tyska målare. I skotten William Dyce (f. 1806, d. 1864) fick England sin nazaren. Overbeck påverkade såväl honom som Madox Brown — likväl med olika resultat — och som en engelsk Overbeck debuterade Dyce i London med »Jungfrumodern» 1845, målade sedan utan personlig hållning men med älskvärd naivitet, känslofullt uttryck och styrka i färgen legender och bibliska scener samt fresker ur kung Arturs saga i Parlanientshuset.

År 1843 hade en stor täflan blifvit anordnad för de tillämnade parlamentsfreskerna. 140 kartonger inkommo. Bland de täflande var den 25-årige Watts, hvars rykte utom akademikretsarne daterar sig från denna stund, och den 23-årige Madox Brown, hvars behandling af ett historiskt ämne, »Haralds lik bäres fram till Vilhelm Eröfraren», väckte stor förargelse och mycken uppmärksamhet och intresse.

Ford Madox Brown (f. 1821, d. 1893) kom då åter från sin europeiska studieresa. Han hade gått i Wappers' skola i Bruxelles och han ville en reform i måleriet, det på kontinenten florerande juste-milieu-måleriet, i bästa fall med vackra figurer och vackra färger men i de flesta fall utan mycken karak-

tär. Han sade själf, att han i Paris »beslutat att göra realistiska målningar, därför att ingen fransman gjorde sådana». Alltså intet enligt de stadfästade reglerna anordnadt i en taflas komposition, ingen konstlad atelierbelysning men däremot skrupulöst sökande efter trovärdighet, efter intensitet i hållning, i uttryck, i karaktärsskildring. Inga tomma rörelser hos figurerna, om än aldrig så behagfulla, intet som är där blott för att det är vackert. Det var knappast i Wappers' spår han gick, men man blir ej förvånad öfver att få höra, att Holbeins bilder i Basel gjort starkt intryck på honom. Den tafla, han utstälde 1849, »Kung Lear förbannar Cordelia», sade tydligt nog ifrån hvad han ville. Hår fanns icke spår af skola, figurerna voro ej grupperade efter några regler utan uppradade bredvid hvarandra, ingen af dem står modell, står och visar sig för publiken, alla äro inne i situationen, en hvar uttrycker sina känslor på ett starkt betonadt sätt. Lif och rörelse i hvarje figur, och alla stoffer, alla detaljer med yttersta noggrannhet återgifna. Det hela ingen skönmålning, tvärtom kärft och hvasst hållet, i hårda färger, skarp teckning.

Når Brown utstälde denna tafla, var han ej ensam nyhetsmakare. Han delade denna egenskap med den då för första gången framträdande lilla grupp af målare, som till sina signaturer fogade frimurartecknet P. R. B., hvilket betydde Pre Raphaelite Brother.

Där hade bland akademieleverna funnits några ungdomar, som ej stäldes tillfreds hvarken af det mål, de sågo framför sig, eller af den konst, de sågo utöfvas omkring sig. Overbecks klagan från hans ungdom vid de tyska akademierna går igen i Holman Hunts uttryck — i den skildring, han efter ' Rosettis död lämnade af »En strid för konsten», i Contemporary Review 1886 — att de unga på denna tid vid akademien lärdes på sin höjd att bli lika habila i handen som deras lärare, men hos dessa ej funno annat än konvention, hvarken en sund tradition eller kraftig originalitet. De hade inga goda exempel att följa, och de sågo ej annan utväg än att på egen hand söka sin väg, och den måste gå genom ett ärligt och samvetsgrannt naturstudium. Många goda råd funno de i den unge Ruskins 1843 utkomna första del af »Modern painters», där författaren just hänvisar till träget och troget naturstudium, till slafvisk lydnad under

naturen i all hennes enkelhet och rikedom. Intet i naturen är att ringakta, intet att förkasta, intet att omgestalta, men virtuositet är en farlig egenskap hos konstnären, liksom allt slags taskspeleri med effekter. Detta var just en lärdom efter dessa ungdomars sinne. En af dem, Rosetti, blef elev af Madox Brown och sattes af denne att kopiera de mest alldagliga föremål. Och sinsemellan diskuterade de ifrigt konstens uppgift och medel och sökte ett uttryckssätt, motsvarande deras begär efter enkelhet och styrka och fritt från alla moderna tekniska knep.

De funno hvad de sökte hos italienska målare från 1300-talet. I gravyrer efter freskerna i Pisas Campo santo funno de jämte det enkla målningssättet äfven andra egenskaper, sällsynta hos samtiden: hänsynslös fordran på karaktär, frihet från schablon i gruppering, ansikten, former, draperier. Deras

mål blef att uppfriska konsten genom att beträda samma väg som dessa gamla målare. De ville vördnad för naturen, djupt inträngande i ämnet, naivt och omedelbart uppfattadt, förakt för rutin och generaliserande, hällre enfald, buren af ärlig och sann känsla, än tomhet och slentrian.

Rörelsen har i sitt uppslag i ögonen fallande likhetspunkter med den nazarenska oppositionen i århundradets böljan. Olikheten ligger i engelsmännens betonande af att de ej sträfva till efterbildning af trecentisterna eller af någon föregående tids stil utan endast sträfva till samma mål som de gamle. »Hvarken då eller sedan», yttrar Holman Hunt i den nämda uppsatsen, »ha vi påstått att det ej funnits god och ärlig konst efter Rafael, men det syntes oss, som om konsten under den följande tiden blifvit så förflackad, att det endast var i de primitiva verken, vi kunde finna en fullkomlig friskhet.» En annan olikhet, som visade sig i det praktiska genomförandet af programmet, är engelsmännens framhållande af själslifvet i sin personskildring, det är den hos de engelska målarne förut påpekade böjelsen för betonande af det intellektuella, som där tar sig uttryck. De engelska opponenterna ville åstadkomma realism och tankedjup i förening, gent emot den idealiserade formen sätta de karaktären, uttryckt med klarhet och skärpa. En ytterligare olikhet mellan det engelska brödraskapet och det tyska är, att de förras medlemmar förblefvo engelsmän och ej läto sig förbytas, att de jämte de religiösa ämnena behandlade engelska och äfven upptogo genremotiv ur samtiden och på dessa tillämpade sin sträfvan efter karaktär och intensitet. De isolerade sig hvarken från sitt folk eller från sin samtid.

Brödraskapet stiftades hösten 1848 af den 21-årige Holman Hunt, den 20-årige Rosetti och John Everett Millais, som var endast 19 år.

Ytterligare 7 tillkommo, hvilka utgjorde bakgrund för stiftarne, skulptören Tomas Wool-ner, målarne Collinson, Ch. Collins, Deverell m. fi., Rosettis broder William och F. G. Stephens, som båda skötte kritiken och ifrigt försvarade kamraterna. Som .osynlig medlem har man betecknat Madox Brown, som, skeptisk mot allt hvad kotterier hette, ej ville ingå i brödraskapet men som delade dess sträfvan. Hunt vill ej erkänna hans stora inflytande pä de andra och har opponerat sig mot att konsthistoriska författare uppstält Brown som rörelsens rätta upphofsman, och nu påstår William Rosetti (1896 i förordet till katalogen öfver en specialutställning i London), att ej häller Ruskins inflytande på dem var så stort som det allmänt antagits. Initiativet — framhåller han — togs af dem själfva, och en hvar förblef trogen sin individualitet — något som för öfrigt aldrig blifvit förnekadt.

Hunt, vid akademien kallad »smädaren», var son af en småborgare, hade själf suttit på kontor och var en allvarlig yngling med apostlatendenser. Millais var underbarnet, akademiens Aladdin, född till målare, uppskattad och uppburen från sina första steg, och hade att motse en lysande bana. Dante Gabriel Rosetti, italienare till börden, var son till en ansedd politisk flykting, medlem af en familj, där både söner och döttrar voro ej blott skalder utan goda hufvuden. De tre ynglingarne fullständigade hvarandra. Rosetti — yttrar Sizeranne — var den främste som skald, Millais som målare och Hunt som kristen. »Rosetti, orolig, verkningslysten, hade behof af att profetera något, hvad som hälst, för en hvar. Den hederlige och samvetsgranne Hunt hade

MIL.LAIS: JESUS SOM BARN I SINA FÖRÄLDRARS HUS. Oljemålning.

behof af att tro och att hänge sig åt en stor uppgift. Den praktiske och ärelystne Millais behöfde en teori, som aflägsnade honom från hopen af de habila, och tänkte hvarken på att tro eller att profetera». En hvar af dem realiserade programmet efter sitt hufvud, Hunt arbetade trofast och outtröttligt, Rosetti, snillet i kretsen, hade sin drömvärld för

sig, och Millais »vann framgång, just därför att han hvarken hörde på den ene eller imiterade den andre».

År 1849 uppträdde brödraskapet med sina programtaflor, Millais med »Lorenzo och Isabella», en scen ur en dikt af Keat, Hunt med »Rienzi svärjande att hämnas sin broders död» och Rosetti med »Jungfru Maria», sysselsatt med att afmåla en lilja, medan en liten ängel vattnar den lefvande liljan, som tjänar till modell. Madox Brown utstälde på samma gång sin »Kung Lear förbannar Cordelia». Någon förargelse väckte då knappast dessa målningar, men så mycket mera ungdomarnas försvar för sina principer i den lilla tidskrift »The Germ», de startade hösten 1849 och som upphörde april 1850. Först genom deras uppsatser blef det uppenbart, att de föraktade den erkända konsten och ville revolution, och dylikt är alltid opassande i ett stadgadt samhälle. Vid utställningen sistnämda år blefvo deras bidrag hårdt behandlade. Hunt utstälde då »Kristna missionärer förföljas af druider», Millais den täcka skildringen af Jesus som barn i sitt hem — gossen har skurit sig under arbetet och familjen söker nu trösta och hjälpa — och Rosetti sin lilla, alltigenom personligt hållna Marie bebådelse, »Ecce ancilla domini». Året därpå blef motståndet mot brödernas konstverk, som befunnos håna den goda

221smaken, än större. Det var då, Ruskin bröt in i striden med sitt vältaliga och sjudande liffulla försvar för dessa unga målare, dem han ej personligen kände, och för det vackra uppslag de gifvit. I dessa uppsatser, i själfva Times, där bröderna förut blifvit hätskt anfallna, framkastade Ruskin så många nya idéer om målning, att de i själfva verket voro minst lika revolutionerande som den konstnärliga rörelse, han gjorde till sin. Han profeterade med lidelsefull tro på sitt ord, att dessa ungdomar skulle i England grunda den mest nobla konstskola, man sett sedan trehundra år. Och med sådan styrka i bevisföringen och sådan auktoritet uppträdde Ruskin, att striden afstannade, vinden vände sig, ett par af de omstridda taflorna såldes på fläcken, Hunt fick ett pris af akademien i Liverpool och bröderna fingo arbeta vidare i lugn. De hade i själfva verket alls ej behöft utstå så mycken ovilja och förföljelse som nyhetsmännen i Frankrike och annorstädes. När de nästa gång framträdde, vann Millais både kännarne och den stora allmänheten med »Hugenotten», Hunts framställning af Kristus som »Världens ljus» blef i afbildningar spridd öfver hela landet, Millais' utan sentimentalitet men med trovärdig kraft skildrade brandsoldat, som räddar barnen ur det brinnande huset, slog an på den stora publiken, och Madox Brown vann alla engelska hjärtan genom »Farväl till England», emigrantparet, som från ångarens däck i tyst smärta ser efter hemlandets kust, som allt mera aflägsnar sig. När Rosetti åter uppträdde 1856 — bland annat med »Dantes dröm» i dess första version — var äfven för honom segerns timma slagen.

Bland de nya uppslagens män vid århundradets midt ha vi mött *John Ruskin.* Fastän själf icke konstnär — annat än som amatör — är hans ingripande i Englands konst och kulturella lif af den största betydelse.

Han uppträdde yrkande på realism i studiet och på idealism i uppfattning och känsla men först och sist på individualism i konsten, på frihet från doktriner. Han uppträdde för konstens höghet och smakens odling, för konsten som en lifsfaktor, en uppfostrande och förädlande kraft.

Naturstudiet kan för honom ej vara tillräckligt noggrannt och ingående. Konstnären skall veta hvad han afbildar, bör vara kunnig ej blott i naturens egna lagar, dem han måste strängt följa, utan ock i sådana ämnen, som geologi, botanik, optik m. m. Han får ej förfalska verkligheten genom att söka försköna henne — »hvarför ljuga, då det verkliga är så vackert?» — och hvarje försök till idealisering är intet annat än ett vanhelgande. Naturen är alltid förmer än konsten. Och all god konst är tillbedjan af naturen. Konstnären bör gå till naturen med hjärtats ödmjukhet, »utan att rata något, utan att förakta något, utan att utvälja något.»

Men konstnären har att söka skönheten, och hon finns hvarken i ett konstgjordt ideal eller i den denaturerade natur, som realisterna nöja sig med att porträttera. Skönheten finns i naturen, där denna fått förbli i sitt naturtillstånd och ej blifvit vanhelgad af människorna. Med skönhet har den

artificiella värld intet att skaffa, som alstrats af storstäder, fabriker, järnvägar, af den moderna industrialismen, som bortfuskat vår herres verk. Fabrikerna äro föremål för Ruskins ärliga hat, fabrikerna, som göra människan till en maskin, som aldrig har tid att lefva. »Vi fabricera allt utom människor.» Konsten har att visa oss naturen, sådan hon är, och människan, sådan hon varit, äfven människan i naturtillståndet, ej människan, förfelad, missbildad af modernt naturvidrigt arbete. Konsten får ej generalisera, ej försköna, endast borttaga från människans kropp de förnedringens tecken, som vår tids förkonstling ditfogat, återställa den sanna texten genom att bortränsa de falska tillsatserna. Konstens mål är högt och får ej dragas ner. Det sköna är aldrig lågt, dålig smak alstrar ej god konst. Konsten är till för att förherliga lifvet, väcka goda intryck, ädla, vackra tankar. Hon skall ledas af höga, ideela grundsatser, smak och

konstsinne äro moraliska egenskaper, längtan efter det sköna leder till längtan efter det rätta och goda. »Att sprida smak är att bilda karaktärer».

Den estetiska frigörelse, Ruskin arbetade pa. står i innerligt samband med den sociala. Sådan konst, sådant lif. Att upprätta konsten är att omgestalta lifvet. Liksom han stred för ett naturenligt lefnadssätt, stred emot det mekaniska fabriksarbetet, stred för det personligas insats i arbetet, stred han för bildnings spridande och skönhetens trängande till alla. Konsten skall ga ut bland folket och försköna allas lif, och detta utan att sänka sin nivä, utan att uppgifva ett grand af sin höghet. Det är väl i detta arbete för konstens ingripande i lifvet, man främst har att söka Ruskins »apostlagärning». Han var själf en handlingens man, som ej nöjdes med att utså, utan som ville se skörd spira upp, där han sätt, ej endast gifva råd utan äfven se sin tanke förverkligad i praktiken. Han anlade ett museum för arbetare, en ritskola, där han själf ledde undervisningen är efter är, anlade sin koloni pä landet, ett »försök att göra en liten vrå af var engelska jord vacker, fridfull, nyttig» — utan järnvägar och fabriker — anlade sitt tryckeri, också ute på landet i en vacker trakt, gaf större delen af sina ärfda fem millioner till försök att sprida »skönhetens religion» och därigenom göra lifvet naturenligt, nyttigt och vackert för medmänniskor.

Hans verksamhet som författare, föreläsare, organisatör blef af mera genomgripande betydelse för konsten än hans teorier och praktiska inlägg för reformerande af det sociala lifvet. Han var outtrötUigt verksam som kritiker, försvarare och förklarare, som lärare och uppfostrare, han kunde motsäga sig själf i sin odelade tro på den uppgift, som för tillfället upptog hans tankar, men hans hänförelse var alltid äkta, och den måste vara döf, som ej rycktes med af hans rörliga fantasi och liffulla framställning med dess geniala bildrikedom, dess bländande paradoxer och dess öfverflöd af exempel frän vetandets olika områden. Hans estetiska despotism hade det goda med sig, att den bar frukter. Han gick tingen praktiskt inpå lifvet, gaf målarne råd om hur de borde måla och arkitekterna om hur de borde föredraga gotiken framför utspädd hellenism, han dundrade emot Kristallpalatset och mot järn och glas som bygnadsmateriel — och han gaf museistyrelsen goda rad om hvad den borde anskaffa och hur den borde skydda taflorna mot den fuktiga luften. Han blef en auktoritet, som ej talade förgäfves. Den engelska konsten omskapades nog ej af honom, men hans inflytande bidrog uppenbart till att gifva den fast grund. Hans estetik var utgången ur ett engelskt temperament och ur stadgade engelska åsikter och förblef engelsk i sina etiska kraf pä konsten, i sitt något asketiska engelskt söndags-aktiga ideal och i sin stolta värdesättning af engelska verk, jämförda både med gamla mästares och med antikens, likaså i fasthållandet af den britiska karaktären. Ruskin vill se sitt eget folks individualitet uttryckt i konsten. Han varnar för antikimitation. »Ni äro icke greker utan engelsmän» och, antingen ni vilja eller ej, sä är det »edra engelska hjärtan» och »Knglands himmel», som talar ur det ni frambringa. För öfrigt har »ingen grekisk gudinna varit hälften

sà vacker som en ung engelska af rent blod». I den moderna tidens konst måste uttrycket, det själsliga ha förmer att säga än formen — bland de råd Huskin ger konstnären är att ihågkomma detta och äfven att i konstverket uttrycka skönhet, harmoni, lugn och glädje, aldrig låghet, last eller smärta. Att glädjas åt en holländsk krogscen är att glädjas åt fylleri, smuts och råhet. Med måleriets tekniska sida sysselsatte sig Ruskin med förkärlek, på detta område var han radikal nog och möttes med de oppositionella ungdomarne i kraf på undvikande af all slags »pomaderad» kolorit. Hans teorier gingo stick i stäf med de i utlandet moderna måleriska sträfvandena, särskildt mot allt hvad stämningsmåleri heter — han fordrade ju att målaren skulle noggrannt redogöra för hvarje enskildhet i taflan. Men han gaf ett par uppslag, som några årtionden senare återkommo såsom nyheter. Redan 18+6 förordar han pointillism, användande af rena färger, hvilka genom motsättningen till hvarandra verka starkare än om de blandades med hvarandra — äfven Madox Brown försökte detta målningssätt, som senare dök upp i Frankrike. Och 1853 råder Ruskin mälarne att göra målningen färdig intill sista penseldraget ute i fria luften. I dylika uppslag var han före sin tid, men det dröjde innan de blefvo genomförda i praktiken, och det skedde ej i England. Tiden var ännu ej mogen, och nyhetsmännens sträfvan gick åt annat håll.

Det prerafaelitiska brödraskapet upplöstes småningom och man såg ej längre märket P. R. B. på deras arbeten. Ett par af medlemmarne lämnade London, Hunt reste till Palestina, Millais närmade sig snart det akademiska lägret. Men nya krafter vunnos. År 1856 gjorde Rosetti i Oxford bekantskap med två unge män, Burne Jones och William Morris. Den ena af de två förde prerafaelismen till dess höjdpunkt, den andre blef den på handtverket till-lämpade konstens nyskapare. Rörelsens morgondag var tryggad, och den blef en vacker och välsignelserik arbetsdag. Den utvecklade en konst, poetisk, känslofull och bräddad af fantasi, värdig att nämnas jämte den samtida engelska diktningens mest

själfulla alster, med hvilken den står i intimt samband: med Swinburns, Brownings, Tennysons dikter — och naturligtvis med Rosettis egna och med Morris', ty äfven han var ju en stor skald. Och på samma gång denna riktning är ideel, ställer den för sig rent praktiska mål. Ur den utgår sträfvandet efter konstnärlig smak i hvardagslifvet, efter harmoni mellan konstens och handtverkets alla arter.

5.

Realism, verklighetstrohet i studiet och i uttryckssättet, var utgångspunkten för de engelske revolutionsmännen, för Madox Brown, för Ruskin och för prerafaelsbröderna. Ej ens Rosetti var ännu den visionens målare, han sedan blef. I sin »Ecce ancilla domini» utgick han, som Ruskin velat, ej från renässansinålarnes kompositioner af ämnet, utan från den enkla bibliska berättelsen och sökte gifva den ett rättframt och innerligt uttryck.

Att från dessa engelska realister öfvergå till verklighetsmåleriets samtida representant på andra sidan kanalen, är som att gå från landtlig söndagsfrid med idel vackra tankar till hvardagsjäktande och storstadsbuller. Bland uppslagens män från 1850 återstår ännu att nämna den franska realismens höfding, som äfven han — men på ett helt annat sätt än engelsmännen — var upprorisk mot all akademism och allt skönmåleri, men äfven mot romantik i konsten, och som minst af allt delade Ruskins åsikt, att endast det vackra, ädla, glada där borde ha hemortsrätt.

Gustave Courbet var förnekaren af de gamla idealen, upprorsmannen mot allt som öfver hufvud taget kallades storhet i konsten. Han var orostiftaren, som behöfde buller och strid omkring sig för att känna sig i sitt esse. Han var exentrisk och fåfäng, men han trodde på det han stred för och var en både ärlig och en dugande konstnär ocli alls ej den humbug, hans vedersakare med så ospard möda velat göra honom till.

Född 1819 i Omans i Franche-Comté kom han till Paris 1839. Den reglementerade vägen genom akademien och Rom låg ej för honom, han studerar utan plan på olika atelierer, kopierar gamla mästare, målar en oda-lisk, Lelia, Lot och hans döttrar, söker sin väg och finner den, målar folk-lifsbilder, landskap, porträtt, blir medelpunkten i en artistkrets på ett brasseri i Quartier Latin, förkunnar liögröstadt sina idéer och samlar en lyssnande, ibland tveksam, ibland beundrande åhörarkrets. Men han är ingen skräflare blott, han sätter in all sin robusta kraft på att utföra sina teorier i praktiken.

Han debuterar pä salongen 1844, blir sedan än refuserad och än mottagen, fàr medalj 1849 och fàr sälja till staten sin »Eftermiddag i Onians». Det är först 1850 han fullt framstår som »le terrible novatcur». 1 de bilder, han nu visade, framför allt »Stenhuggarne» och »Begrafning i Omans», framförde han de mest hvardagskrassa människor, i naturlig storlek målade i en situation, som tycktes vara utklippt ur verkligheten. Stenhuggarne — en gammal man i knäböjande ställning arbetande med hackan, medan en ung gosse fyller sin korg med bitarna för att bära dem bort — det hela tungt och trist som fattigmans lif är, absolut oskönt, tröstlöst, trivialt i mängas tycke, i andras vardt uppmärksamhet och intresse just genom sitt osökta ämne och sitt rättframma mätningssätt, en bild ur lefvande lifvet, uppriktig och sann. Detta kunde dock fa passera, men begrafningen kom allvarligt folk att skaka pà hufvudet. Kn hel samling provinsfolk, den ena mera ful och grof och banal än den andra, en rent af otroligt trivial samling, hopförd utan spär af komposition, grupperingen lika tillfällig som valet af typer. Det hela uppfattades som ett dåligt skämt, solidt måladt onekligen, men som verklighetsbild öfverdrifvit i sitt sökande efter det fula och vulgära. l'à världsutställningen 1855 deltager Courbet med flerp taflor och anordnar samtidigt en separatutställning af 38 nummer, bland dem just dessa omstridda arbeten — »Le realisme, G. Courbet» står det med väldiga bokstäfver pä skylten. Han sänder nu också sina målningar rundt omkring i Frankrike och äfven till Belgien och Tyskland.

Han är den handfasta och brutala, från hvarje spår af idealiserande afklädda realismens målsman. Orädd är han, och väcka uppseende vill han, har ingenting emot att bli ansedd som den store upproriske. Han vill sanning i konsten, la vérité vraie. Naturstudium, naturafbildning är för honom det första och det sista i konsten. Det verkliga, det sanna har alltid sin skönhet, antingen man kallar det skönt eller ej. Allt i naturen är intressant, tycker han liksom Ruskin. Den som idealiserar, förändrar naturen, han endast Nordensvan, Konsthistoria. 29.

COURBET: BEGRAFNING I ORNANS. Oljemålning (Paris, Louvre).

försvagar, försämrar den. Realismen är räddningen mot manér, mot inskränkande skolregler. Måleriet är en konkret konst och bör ej försöka framställa annat än det verkliga — abstrakta, ej synbara, följaktligen ej existerande ting falla ej inom måleriets område. »Visa mig en ängel, så skall jag måla en sådan.» Historiemåleriet är en osund och falsk konstart, då man absolut icke kan med full sanning i bild rekonstruera en tid, som man ej kan studera i lefvande tillstånd, som man ej kan se. Det blir fantasier, intet att tro på. Den, som vill måla historien utan att förfalska den, ban må hålla sig till den samtida historien.

Courbet säger i förordet till sin utställningskatalog 1855, att han vill framställa sin samtids seder, idéer och fysionomi enligt sin egen uppfattning, han vill vara ej blott målare utan människa, ge en lefvande konst. Som motvikt mot gudinnor, nymfer, opera-comique-bönder stälde han lefvande samtida kvinnor — han målade badande flickor men inga flodnymfer — och arbetare, mot skönmåleriet satte han sin mustiga färg, sitt djärfva, breda behandlingssätt.

Med absolut förakt för konstens etiska mål, för det Ruskinska idealet förde han det hvardagliga lifvet och dess typer in i konsten. Genom att hvarken framställa »folket» i en sentimental eller en komisk belysning gick han från konvention till rättfram verklighetsskildring. Och genom att måla hvardagsgenren i ett format, som man ansett värdigt endast historiemålningar, nedbröt han skrankorna mellan hvad man kallade högre konst och lägre.

Efter detta antydande om konstläget vid seklets midt och om, hvar vi ha att söka de hufvudsakliga uppslagen, ha vi nu att följa de olika vägar, som föra framåt.

VIII.

FRANKRIKE INTILL 1870-TALET.

1.

Det andra kejsardömet var, som bekant, en tid af depravation, korruption och inaskstungen förgyllning — detta har efter 1870 blifvit en trosartikel, fastän det onekligen blifvit konstateradt, att den efter kejsardömet följande republiken ej uteslutande utmärkt sig för något återvändande till dygden. Det skede, som böljade med den 2 december och slutade med kommunen, med fransmäns rasande strid mot fransmän inför den gemensamma fiendens ögon, detta skede, som omfattar Frankrikes nyvunna politiska maktställning och nya förödmjukelse, borde naturligtvis gifva sin karaktär återspeglad i literatur och i konst.

Romantikens sjudande vågor ha lagt sig till ro. Uppkomlingarnas, militaris-mens, penningjaktens, njutningslystnadens härskartid har trängt undan idealen. I literaturen faller skedet mellan Balzac,Musset,» De tre musketörerna», »Kamelia-damen» å ena sidan och å den andra Zola, Daudet, Maupassant — »Nana», »Le Nabab», »Bel-Ami». Det är under denna tid, positivismen vinner terräng. Det är Herbert Spencers, Rénans, Taines skede, ett skede af mera analys än fantasi, af mera nyktert verklighetsstudium än spekulation och lyrik. På teatern och i böckerna är det salongsmoralens tid, man undviker gärna skuggorna och lägger an på att behaga. Inom musiken har skedet sin typiske representant i Gounod och inom parodien och blague'n i Offenbach, för hvilken intet är heligt, hvarken Menelaus och Orfeus eller hennes Durchlaucht Storhertiginnan.

I konsten ligger skedet mellan å ena sidan Delacroix, Rude, Delaroche och å den andra Manet, Bastien Lepage, Rodin, medan allt fortfarande Ingres och hans meningsfränder lefva i högönsklig välmåga och bevaka odödlighetens port.

Konsten — det har många gånger blifvit sagdt — kan ej tillerkännas mycken idealitet i en tid, då idealen stå i så låg kurs. Sinnlighet, pikanteri, en bestickande yta, den vackra formen, den vackra linien, den vackra färgen år konstnärens mål. Det franska måleriet är hälften badhus, hälften slaktarhus. Det öfverllödar af helgon-, martyr-, inkvisitionsscener — och af damer, dekolleterade ända ner till fötterna, med smidiga former och läcker, sötaktig kolorit med förkärlek för rosenröda toner: Venus, Fortuna, Psyke och allt hvad de heta, dessa med glatt och skicklig pensel målade skönheter. Äfven i skulpturen härskar för mycken sinnlighet och för litet klassiskt lugn. Och arkitekturen använder alla medel för att besticka ögat, men också den är ytlig, en prunkande och öfverlastad dekoration oclj intet annat.

Så många fula ord ha blifvit sagda om kejsardömets fadda salongslitera-tur och ytliga salongskonst. Man bör dock ej glömma, att under denna tid tillkommo många verk, som först senare blefvo uppskattade — Flaubert och bröderna

Goncourt tillhöra ju kejsardömets literatur lika väl som Feuillet, Cherbuliez och Gauthier. Och om Cabanel och Bouguereau äro typiska för skedets salongsklassicism, så vore det dock löjligt att uppställa dem och deras riktning uteslutande som typisk för tidens konstverksamhet i Frankrike.

Det är väl i själfva verket mindre i den salongsklassicism, som betecknas af dessa båda namn, man funnit konstens förfall. Det är nog hos nyhets-införarne, de upplösande tendenserna varit att söka. För dem, som på 1880-talet förfasade sig öfver samtidens farliga tendenser — för dem representerade kejsardömets akademiska konst den goda franska smaken, den stora skolan med de stolta traditionerna från »la belle époque classique» med dess prisade jämvikt, klarhet, behag, esprit och lydnad under förnuftiga lagar. Den tyska kritiker, som i själfva Zeitschrift für bildende Kunst efter Édouard Manets död förklarade honom vara en humbug och en dålig sensationsmålare, fann den gången lios Courbet idel förtjänster, bland dessa äfven frihet från hvaije drag

af fåfänga. Tio år tidigare utföll kritiken öfver Courbet annorlunda — då var det han, som var det fulas målsman och som i sin person förenade all humbug, allt skräflande.

Den konst, som utvecklades i Frankrike under kejsardömet, är i själfva verket mångsidig och olikartad. Modekonst har det funnits både förr och senare, både i Frankrike och i dess grannländer i öster och i norr, men det är dock ej modekonsten, som är bestämmande för ett skedes eller ett lands konstnärliga lifskraft. Att den officielt erkända, traditionella, som stor ansedda konsten vann aktning och utmärkelse, medan den intima och självständiga växte i skuggan och blommade relativt obeaktad - -åtminstone från höjderna sedd — det är intet för Frankrike ocli för kejsardömet särskildt utmärkande. Den franska konstens utveckling gick följdriktigt fram och visade inga tvära omkastningar hvarken i sina syften eller i sin teknik. Den afspeglar alls ej den omtalade vanvettiga orgie, som kejsardömet påstås vara, cancan'en på vulcanen, det allmänna sedefördärfvet. Den går i de traditionella spåren och den söker nya vägar, liksom den skulle gjort, äfven om landet utgjort en konstitutionel monarki eller republik. I sistnämnda fall skulle kanske den officiella konsten tidigare uppsökt borgerliga samtidsämnen än hvad fallet nu blef. Men det är ingen anledning alt tro, att de betydande konstnärerna då skulle ha utvecklat sina anlag åt andra håll eller ens valt andra motivkretsar.

Formkulten kunde bli fadd och innehållslös, hvem förnekar det? Men helt och hållet att förakta behöfver den ej vara. De vackra formernas dyrkare äro åtminstone genombildade konstnärer, och de representera ett betydande kapital af kunskap. Liksom för venezianarne på 1500-talet var konsten för dem en lofsång till människan i egenskap af naturens mest fulländade skapelse. Kvinlig skönhet liksom manlig formkaraktär var föremålet för deras oaflåtliga studium, den lefvande formens, ej den enligt generella skönhets-regler sammanlappade. Snart sagdt öfver hela linien hos skedets konstnärer, hos skulptörerna i främsta rummet, men ock hos målarne, finner man gedigenhet och intelligens i studiet af människokroppen, finner nobel teckning och konsekvent och elegant färgbehandling. Och vid sidan af denna den sköna formens konst på grundval af studier i italiensk högrenässans röjes inflytande från andra håll, mest från de napolitanska och spanska koloristerna.

Världsutställningen 1855 medförde den första stora uppvisning af hvad Frankrikes moderna konst åstadkommit. I bredd med de gamla och längesedan erkända konstnärerna framträdde vid den tiden en del nya krafter. Till dessa kan man ej räkna Meissonnier, som redan hunnit till hedersmedaljen, men väl Hébert, hvars »Judaskyssen» blir räknad till världsutställningens främsta arbeten, Gérome, som i sin stort tilltagna skildring af »Augustus' tid» vill ge ett motstycke till Coutures »Romerska dekadans», Hamon, en af företrädarne för idyllen i klassisk dräkt, Cabanel, som nu målar sin »Glorification de saint Louis», Ziein, Venezias målare, Chaplin och Richard på porträttets område — eljes är den tyskfödde Frans Winterhalter porträttmålaren på

modet. Med glatt, korrekt, elegant penselföring målar han kejsarinnan och hennes hofdamer just så vackra, som de själfva vilja se sig i konstens spegel.

Genren, konstateras det nu, hotar att uppsluka och ersätta historiemåleriet. Genren representeras af en kraftig ung skola, som ej är bunden af akademiska regler, ej fostrad i »traditionens tempel», Villa Medici. Till denna hör bland andra Jules Breton, alltid skald i sina skildringar af landsbygdens stämningar och af bondkvinnorna, dit hör Bonvin,

interiörmålaren och koloristen, och naturligtvis orostiftaren Courbet. Det moderna landskapet uppbäres 1855 främst af Cabat, Huet, Troyon, Frangais, Rousseau, Daubigny, Corot. Inom skulpturen äro David d'Anger, Rude och Barye spetsarna, för öfrigt märkas Etex, som satt två reliefer på Arc de 1'Etoile, Cain, Jouffroy, Maillet, Guillaume, Perraud, Frémiet m. fl. Sedan blir Carpeaux skedets representativa skulptör, hvilket naturligtvis ej är att förväxla med skulptör på modet.

På 1860-talet tillkommo nya namn, Puvis de Chavannes, som vinner officielt erkännande 1861 efter att under många år ha hört till de från salongen refuserade, Gustave Moreau, som tillhör medaljörerna i årtiondets midt, Paul Dubois och Aizelin bland skulptörer, Doré som tecknare, Fromentin — Algiers, beduinens och den arabiska hästens framställare — belgiern Alfred Stevens, den eleganta parisiskans målare. Cabanel och Baudry (den förres »Venus födelse» och den senares »Vågen», båda på salongen 1863) äro framför andra de smidigt eleganta kvinnoformernas raffinerade målare.

Det var detta år, 1863, kejsaren lät anordna »de refuserades salong» i Industripalatset, vägg i vägg med den officiella salongen. Många konstnärer hade arbeten både bland de utvalda och bland de förkastade, Chintreuil t. ex., som tagit sig det orådet före att ge sig in på vanskliga belysningsproblem, dem han möjligen ej fullt löst och dem juryn i alla händelser ej gillade. Bland de refuserade mötte också två yngre målare, den ene fransman, den andre amerikanare, som både då och senare blefvo föremål för ifrig diskussion. Det var Manet och Whistler — den förre hade utmanat publiken i allra högsta grad genom en retsam sammanställning af nakna kvinnor och klädda herrar ute i ett sommarlandskap, men Whistlers »dame blanche» tyckes ha ådragit sig juryns onåd uteslutande på grund af det djärfva och ovanliga målningssättet.

Ribot, Bonnat, Laurens, Regnault, Benjamin Constant, Lefebvre äro målar-namn från denna tid, hvilken utmärkes af allt annat än konstnärlig fattigdom och allt annat än lättsinne och upplösning. En utländsk målare gör sitt inflytande gällande — spanjoren Fortuny. Han representerar virtuosmåleriet, öfverdådigt, gnistrande, praktfullt och lekande, men på samma gång intensivt färggladt i sin tolkning af söderns luft, ljus och soleffekter — en mera sund virtuositet än den som samtidigt i Tyskland gör sig gällande hos Makart.

Det allt mera skärpta och mångsidiga naturstudiet ger hela detta skedes konst dess karaktär. Verklighetsstudiet leder till friluftsmåleri och därifrån till impressionismen, och denna rörelses genombrott bildar en osökt gränspunkt för det skede i måleriets utveckling, som inleddes af engelsmännen

och upptogs af Barbizonkretsen. Men ännu äro vi icke där. Den franska konsten på världsutställningen 1855 har ej samma karaktär som den på världsutställningen 1878. Ännu är det de historiska skolorna som härska, och realismen, där den höjer sitt hufvud, är ännu uppror mot den legaliserade skönheten.

2.

Liksom den förste Napoleon ville ock den tredje göra sin hufvudstad till en värdig och representativ medelpunkt för kejsardömet.

Det moderna Paris tillkom nu efter 1852. Med en oerhörd snabbhet och lika oerhörda kostnader drogos rymliga gator fram genom de trånga stadsdelarna, parker trollades upp ur jorden, kyrkor och teatrar, sjukhus och hallar bygdes och den ena bron efter den andra kastades öfver Seine. Staden fick nu sin ståtligt dekorativa och långt ifrån enformiga karaktär — med de breda avenuerna och de i regeln konstnärligt verkningsfullt ordnade perspektiven med monumentalbygnader utplanterade på lämpliga platser.

Klafven till kejsardömets bygnadsstil gafs af de på 1850-talet uppförda nya delarne af Louvre — en betydande del af komplexet, förbindelsen mellan det gamla Louvres fyrkant och Tuilerierna. Visconti har i "främsta rummet äran af detta storartade och berömda bygnadsverk. Värdighet och rikedom ge i förening med raffinemang och stilkänsla palatskomplexet, som i stil och anordning naturligtvis måste ansluta sig till de äldre delarna af Louvre, en pompös totalhållning och en liflig detaljelegans.

Den franska renässans, som här upptogs, blef skedets representativa stil, med skicklighet och smak utvecklad af en strängt skolad arkitektkår. Privatarkitekturen kan man ej beskylla för dekorativ öfverlastning, den ger ett lugnt intryck,

intet skrikande och larmande, detaljerna passa i den gemensamma ramen och ge omvexling utan att störa helhetsintrycket. Ingen blandning af främmande stilar, som söka öfverglänsa hvarandra. Boulevardernas arkitektur verkar hemma hos sig, den passar på platsen och är där alls ej intetsägande.

I skedets monumentalbygnader är elegansen ibland kraftlös och fadd och praktlystnaden väl starkt i ögonen fallande. De nya kyrkorna äro alster af en tid med andra anspråk på ögonfägnad än den, då man bygde den kompakt allvarliga Notre Dame de Lorette, och om man jämför Grand opera med Odeonteatern, så har man två skedens olika fordringar uttryckta i frusen musik. S:t Trinité i sin moderniserade jesuiterstil med sin rika ornamentala utsirning är typisk nog, så ock S:t Augustin, i hvars rundbågsfasad, liksom i kupolen och småtornen, olika stilelement spela in och där svårigheterna att passa in bygnaden på den olämpliga tomten, som bildar en kil mellan två

TRAPPHUSET I GRAND OPERA. DETAILLE: OPERANS INVIGNING. Lavyr (Paris, Luxembourg).

avenuer — kyrkans skepp vidgar sig från förhallen till altaret — stält stora fordringar till arkitektens fyndighet.

Som det mest ståtliga och typiska monument öfver kejsardömets franska konst prunkar Garniers opera med dess berömda klarhet och konsekvens i planläggningen, dess klandrade stilblandning, dess smidigt eleganta former, dess slösande rikedom i användandet af materialen och dess storartade konstnärliga utsmyckning af exteriören såväl som af det inre. Tillbygnaderna af École des beaux arts och Palais de justice — förut omnämda — samt de olika försöken med järnet som bygnadsmaterial tillhöra ock detta skede.

Som dess representativa arkitekter stå Louis Visconli (italienare till födseln, f. 1791, d. 1853), hvars förnämsta verk, förutom tillbygnaden till Louvre, är Napoleons graf i In-validdömen, Jfi/for/^nordbangårdens upphofsman), Louis Duc, Palais de justices mästare, Duban (École des beaux arts), Victor Ballard (f. 1805, d. 1874), som bygt så olikartade ting som hallarna och kyrkan S:t Augustin — med dömen och hvalf af järn och tegel — Theodore Bally (S:t Trinité) och Charles Garnier (f. 1821, d. 1898), som efter studier hemma och i Grekland år 1861 segrade i täflingen om byggandet af Grand opera. Fasaden stod färdig 1867,men bygnaden kunde invigas först 1875.

Akademien i Villa Medici vårdade traditionerna och uppehöll vördnaden för den sköna formen. Den konst, som där uppammades, blef i regel, om ock formsäker och formvacker, ej så litet kall och tom i all sin korrekthet. Flertalet af de verk, denna franska romarskola åstadkom, ha intresse mera som typiska alster af en skola än som frukter af en personlig känsla och naturuppfattning. Undantagen — Carpeaux, Regnault— endast bekräfta regeln. I Cabanel, Bouguereau, Gustave Boulanger, Lefeb-vre, Baudry, Elie Delaunay fick skolan sina representativa målare på 1850-talet.

Cabanel blef en tid bortåt riktningens mest framskjutne bärare, hans konst inkarnationen-af den officielt rådande smaken under kejsardömet. Öfverhopad af utmärkelser och i egenskap af chef för École des beaux arts en inflytelserik man var han länge en af fixstjärnorna i det parisiska konstlifvet. Hans temperaments!öst, med glatt pensel och klara färger men alltid med fin smak och med beherskande af uttrycksmedlen målade bibliska, mytologiska, historiska

BALLY: S.T TRINITÉ I PARIS.

motiv äro typiska både för honom själf och för kamraterna. Venus hvilande på hafvet i sin snäcka, modellerad och målad ljust i ljust utan skuggor och naturligtvis utan luftstudium, »Syndafallet» i Münchens Maximilianeum med det första människoparet i öfvermänsklig storlek och i en brunsåsig och fadd färgskala, som nära nog påminner en svensk om Westin, hans medeltidshistoriska och orientaliska bilder, alltid visa de skickligt och kallt skolarbete.

Bouguereau var och förblef den kvinliga skönhetens oförtröttade dyrkare. Behagfull, säker teckning och porslinsartad, klar och ljus färg utmärka hans nymfer liksom hans madonnor. En första klassens paradtafla men ingenting annat är hans stora »Venus födelse», som uppenbart är komponerad med Rafaels Galatea som utgångspunkt. Lefebvre visar mera kraft och större uppfattning. Hans »Sanningen», den elegant och energiskt tecknade slanka kvinnan med spegeln

i sin uppåtsträckta liand — målad slätt och utan koloristisk schwung — och Baudrys kvinnor ha mera karaktär i formen än Cabanels ocli Bouguereaus skönheter.

Baudry gaf i sina operamålningar skedets mest lysande verk inom det traditionella måleriet.

Paul Baudry (f. 1828, d. 1886) hade gått den reglementerade vägen till framgång och rykte. Han var en fattig pojke från Vendée, son till en träskomakare med 12 barn, blef lyckligen »upptäckt» och understödd och kom till Paris, var en mönsterelev vid »école» och valde såsom sådan den konstart, som var ansedd som den högsta och värdigaste. Han var en allvarlig, inåtvänd yngling, energisk och fullt medveten om sin ärelystnad men också fast besluten att göra sig värd att åtrås.

I Rom låter han liksom kamraterna sig påverkas af renässanskonsten — Michelangelo ocli Correggio äro framför andra hans målare — men han är ej rent slafviskt anlagd och de akademiska fäderna i Paris finna hans studier sakna stil ocli ha en allt för stark färg. Detta hindrar ej, att han, hemkommen, blir ansedd som den mest betydande af de unga förmågorna. Han målar mytologi, en enstaka gång historia (Charlotte Corday), allegori, porträtt, »Lyckan och barnet» 1857, »Vågen och pärlan» 1862. Den sistnämda, den ur hafvet uppkastade unga kvinnan, som ligger i en behagfull och lättjefull ställning på stranden och sänder åskådaren en utmanande blick öfver skuldran — kom och säg att jag icke är vacker! — är liksom den smärta, smidiga Sanningen, sittande på brunnskaret, representativ för skedets formelegans och raffinemang.

Vid 36 års ålder mottager han beställning på operamålningarna. Med en ny årslång studiefärd till Italien förbereder han sig på det mest samvetsgranna sätt till storverket, målar kopior efter Michelangelo i Sixtinska kapellet, arbetar 10 timmar om dagen. Han reser sedan till London för att studera Rafaels kartonger, hvilket åter tager ett år men är »ett härligt nöje», säger han själf. Sju stora kopior utförde han under detta studieår. Så en tur till Spanien, men det han där såg, vågade han för tillfället ej se noga på, rädd att bli tveksam om stil och hållning i det verk, han förberedde. Efter ännu en resa till Italien tog han itu med det, ocli efter tio års förberedelser och arbete är verket färdigt, 33 målningar, större och mindre, tillsammans upptagande 500 kvadratmeter. Utom det beställda och betalade ingick i hans serie 3 plafondmålningar, af hvilka en på 13 meters längd, och 8 sånggudinnor. Serien betalades ined 140,000 fr., fördelade på 8 år. När arbetet var färdigt 1874, hade det slukat hela honoraret. Serien utståides då i konstakademien. Då fanns väl ingen, som ej medgaf att Baudry löst sin uppgift bättre än hvad man hade anledning tro att någon annan samtida målare skulle kunnat gå i land därmed. Såväl då som förr och senare var han de italienska renàssansmästarnes trogna lärjunge, och det personliga innehållet 1 lians klara och harmoniska konst var ej så starkt, att ej detta lärjungskap verkar kylande. Men något eget förde dock Baudry med sig. Hans figurer ha i typen, i rörelsen något modernt och franskt, som man förgäfves skall söka hos de gamle. Den komediens gudinna, han målade — »Komedien» utgör seriens glanspunkt — hon som ystert skrattande riktar sitt gissel rätt mot den fula satyren, så att han faller baklänges, hon är en både parisisk och modern typ. Baudrys teckning är energisk och säker, äfven i de djärfvaste rörelser och förkortningar, om den ock ej år friv från stilisering och reminiscenser. Och färgen, som i sin verkan närmar sig freskens, har modern hållning och visar blick för valörerna och för luftens verkan — detta var något i monumentalmålning nytt.

Vid sidan af Baudry är Elie Delaunay (f. 1828, d. 1891) riktningens främste man och en af tidens mest genombildade konstnärer, mästare i teckningen, kraftfull och gedigen i sin målning. Han går i sitt studium af italienarne tillbaka till 1400-talet och ilorentinarne och intager i sin stil en plats mellan Baudry och Puvis de Chavannes utan att likväl taga ut steget till den sistnämdes monumentala enkelhet.

BAUDRY: KOMEDIEN.

Plafondmilning I Grand Opara, Paria.

En jämförelse mellan hans i hvarje linie karaktärsfulla teckningar efter lefvande modell och hans mest själfulla föregångares, t. ex. Proudhons, visar med skärpa, hur smaken skiftat. I bredd med Delaunays äro Proudhons modellstudier, fastän ytterst känsliga, tämligen beskedliga i formkaraktären, ibland något svarfvade, i regeln noggrant utstomperade, medan Delaunay verkar genom stora, kraftiga linier. Proudhon år ej blott en son af rococokonsten, han är den kvinligt anlagda tecknaren, lyckas också bäst med kvinnokroppen. Delaunay är en ynglingarnes och männens

tecknare, med monumental uppfattning, skärpa i karaktäristiken, alltigenom manlig kraft.

Det som bär upp hela denna riktning är dess fasthet i formen, dess gedigenhet i studiet af människokroppen. Det år att lägga märke till, att de franska salongs-klassicisterna i regeln voro goda porträttmålare, liksom David och Ingres varit före dem. Delaunay visar också inom porträttet djup i uppfattningen, styrka och gedigenhet i utförandet — Baudry lämnade känsliga och kraftiga porträtt, Cabanel visade en fin och nobel karaktåriseringskonst, innan han blef modefabrikör af världsdamsbilder.

Där funnos bland romarne de, som sträfvade mindre efter teckningens nobless än efter koloristisk hållning och koloristisk syn på människokroppen. Där är t. ex. Hermer (f. 1829), som efter Proudhon blifvit kallad den möderne Correggio, och Théodule Ribot (f. 1823, d. 1891), den möderne Ribera.

Båda ha målat den barmhärtige samariten för den sanslöst-, afklädda resenärens kropps skull, Henner med mjuk, smekande färg, Ribot brutalt, energiskt, i breda penseldrag. Ribot är en den raffinerade teknikens mästare, placerar gärna sina figurer i belysning af en skarp ljusstrimma, som genom en liten glugg faller in i ett mörkt rum, målar med största säkerhet

och färgkänsla, med breda, feta penseldrag, som skvallra om galleristudler. Ibland blir han för mycket Ribera och gör intryck af pastischör. Henner fastnade i ett mätningssätt, som ibland blef retsamt konstladt. Effekten af en kvinnokropp mot mörk grönska i en skarp belysning, som väcker misstanke om att vara åstadkommen medelst elektriskt ljus, en belysning, som kommer kroppen att lysa elfenbenshvit med allt ljus samladt, liksom uppsuget i sig, har han under många år upprepat gång på gång, ibland med största delikatess i färgbehandlingen. Man kan i vissa af hans målningar — t. ex. i den stora >Eglogue> — finna en färgskala, bra nog öfverensstämmande med den, som Böcklin och hans efterföljare gjort modern, samma saftiga grönska och samma djupa blå himmel med bleka människokroppar som motsättning. Äfven den sträfvan efter en stark färgklang, åstadkommen genom en enkel, samlad harmoni, en fint afvägd och behärskad tonskala, som utmärker den nu i seklets slut moderna tyska riktningen, har en af sina föregångsmän i Henner. I sina porträtt är denne aristokratisk, distingerad och originell utan cffektsökeri i färgvalet.

Intryck från italienska kolorister och från spanjorer göra sig gällande äfven hos Carolus Duran (f. 1837) och Léon Bonnat, som båda bli bemärkta på 1860-talet.

Den förres tidigare alster — italienska motiv som >Den mördade» (1861), en lifligt skildrad scen med figurer i kroppsstorlek — verka helt och hållet gammal skola. Bonnat (f. 1833), som fått sina första konstintryck i Madrid och hvars väg sedan gick genom parisakademicn och därifrån till Rom, dref studiet af den lefvande modellen till en ovanlig skärpa — »Sankt Andreas på korset» och senare »Kristus på korset», som i på en gång minutiös och bred, effektfull modellering af den nakna kroppen kunde ställas som ett motstycke till Laocoon. I sina italienska genrebilder käck och frisk, förde han detta slags typ- och kostymmåleri från Leopold Roberts teaterkompositioner och Riedels konfektsötma ett godt stycke fram till käck realism, och till porträttet öfverförde han samma skärpa och samma energiska och effektfulla kraft i modelleringen, som karaktärisera hans modellstudier.

Till de af den stora konstens representanter, som lärt mera af spanska mästare än af den italienska renässansens mån, är Henri Regnault att räkna. Men med större skål kan han inordnas bland skedets afrikamålare. Till klassicisterna få vi däremot räkna Toudoine, Georges Becker, Gustave Boulanger, Mallhieu, Sylvestre m. fl. af dessa målare, som med solid teknisk kunskap och ofta nog med stor hållning med förkärlek skildrat nervretande scener ur bibliska eller romerska historien (Beckers Ripa, som skyddar sina afrättade söners kroppar mot gamarna, Boulangcrs Sankt Sebastian, uppenbarande sig som spöke, blodig, rysansvärd och hotande, för kejsar Maximilian, Sylvcstres »Nero och Lokusta pröfvande giftets verkningar på en slaf» m. fl.).

Till denna krets är äfven att räkna Gustave Doré (f. 1832, d. 1883), som dock ej hörde till någon bestämd skola. Han är typen för det mångfrestande geniet, som äger ett öfverflöd af lefnadskraft, ungdomsmod och talang, af uppslag och idéer och en farlig lätthet i arbetet, men som saknar begränsningens gåfva liksom själffÖrdjupandets. Han är improvisatören med den outtömliga fantasien, det lätta lynnet och de kvicka tankarna.

Redan som gosse böljade han utgifva karrikatyrer (»Herkules' historia»), öfvergick snart till illustrationen och vann

sitt namn genom de stora serierna teckningar till Rabelais, don Quixote, Dante, Åtala — tusentals kompositioner, bland hvilka de rent fantastiska och visionära samt de ohejdadt groteska stå främst. Hans amerikanska urskogar och ruiner af jättetempel visa en slösande rikedom i anordningen, af starkt understruken effekt, ibland tämligen" teatralisk. Bilderna till bibeln äro svagare, där saknas den personliga uppfattningen och det djupare studiet. I de ståtliga gammaltestamentliga bilderna från Egypten och Babylon fick Doré tillfälle till arkitektoniska praktkompositioner af stor hållning och till massverkningar, sådana Rochegrosse, Simoni och andra senare upptagit.

Rastlöst produktiv och med en oerhörd lätthet att alstra fann Doré tid till att odla många konstarter. Han målade stora taflor med bibliska eller illustrativa motiv (» Akrobatfamiljen > 1861, »Francesca da Rimini» 1863, senare »Moses inför Farao», »Neofyten m. fl.), men de väckte föga bifall, verkade som förstoring af hans illustrationer — med dessas svagheter äfven förstorade — och förblefvo osålda. Som skulptör debuterade han på salongen 1877 med »Parcen och Amor», utstälde året därpå den liffulla och lefnadsglada jättevasen »La vigne» med massor af uppför vasens brant klättrande putti, den dekorativa statyn »Natten», afsedd till gaskandelaber, samt blef slutligen mästare till Dumas pères monument på Place Malesherbe. Att han ej blef erkänd som målare bröt hans lefnadsmod, han var en af de konstnärer, som dö af konsten.

3.

Från Doré till Gustave Moreau, det är att gå från den flyktige improvisa-tören, från ögonblickets man, som lider af att ej vinna omedelbart erkännande, till drömmaren, som undviker hopen och sluter sig inne med sina visioner i en egen värld, dit han ej gärna släpper in de nyfikna. Därifrån var utsikt mot Greklands kuster och sagans land, och där fans Äladdins grotta med all världens skatter.

Moreau är en främmande fågel bland sina-konstnårskamrater. Han talar ett annat språk än de andra — sedan han väl upparbetat sitt eget uttryckssätt. I sin förkärlek för tystnad i taflan, för stilla uttryck för känslan, närmar han sig de engelska fantasimålarne — i kompositioner sådana som »Den unge mannen och döden», som är besläktad med Watts — i andan fastän ej i tekniken — och i »Skaldens klagan», som har något befryndadt med Burne-Jones. Hans grekiska drömmar kunna draga tanken till Preller (Venus seglande i snäckan t. ex.) och till Böcklin, fastän hos Moreau en helt annan raskaraktär och helt andra kulturella förutsättningar taga sig uttryck. Och i sina bizarra fargdrömmar, i sin låt vara allt annat än omedelbara och lätt genomträngliga mystik, är han långt från alla samtida.

Gustave Moreau (f. 1826, d. 1898) debuterade 1853 efter afslutade skolstudier med »Darius' flykt efter slaget vid Arbela» och en stor komposition ur Salomos höga visa. Nio år vistades han sedan i Italien, mestadels på platser, som lågo utom resenärers vanliga stråkvägar. I början af 1860-talet uppträder han med full själfständighet, blir uppmärksammad, får medaljer och omtalas som en både talangfull och excentrisk målare.

En del af hans målningar äro hållna i ett enkelt och lugnt framställningssätt, tekniken söker alls ej tilldraga sig uppmärksamhet på innehållets bekostnad. Bland dessa äro: »Edipos och sfinxen» — sfinxen uppflugen på Edipos' bröst i en ställning, som man ibland ser på grekiska vasmålningar, och med sin kalla, hårda blick mötande hans djupa blick af vemod och smärta. Den unge mannen, som går in i dödsriket i sin ungdoms blomstring — en grekiskt formädel komposition, tillegnad minnet af Chassérieau, hvars stil öfvat direkt inflytande på Moreau. Den unga grekiska flickan, bärande Orfeus' afhuggna hufvud på hans lyra — lugnt vemod, stilla sorg

GUSTAVE MOREAU: HERKULES OCH HYDRAN. Oljamilning.

och kårlek i hennes blick och hållning. Den fängslade Prometeus, som med ordlös, oändlig sorg från sin klippa blickar ner öfver världen — i uppfattningen en föregångare till Max Klingers komposition, där den befriade Prometeus gråtande döljer sitt ansikte i sina händer.

Den grekiska n^ten förblir Moreaus hufvudområde. Bland lians senare verk äro Herakles inför den lernäiska hydran, ett vämjeligt fantasiodjur, som kunnat hedra Böcklins skaparförmåga, Sirenerna på berget inväntande sina offer, Venus seglande i sin snäcka, lugn, medan på stranden männen slåss och döda hvarandra för hennes skull, Helena stående på Tröjas mur, kall och oberörd, utan medlidande för dem, som ligga där nedanför, dödade för hennes skull,

Galatea i sin grotta bland hopade färgprunkande skatter.

Ämnet Salome har han behandlat flera gånger i varianter af två kompositioner:

En halfskum, hög, tempelliknande sal i en rik och fantastisk österländsk arkitektur. He-rodes sittande högt på sin tron, orörlig som en gudabild. En krigare står stel och rak med ett långt svärd stödd mot golfvet. En flicka sitter vid tronens fot med en gitarr — men tyst är det, rent af spöklikt tyst i den skumma salen, där glittrande prakt skymtar fram, hvar en solstråle letar sig väg mellan hvair och kolonner. Och Salome dansar, röda rosor äro strödda på golfvet, där hennes bara fot skall trampa, den hvita lotusblomman håller hon i sin hand som en spira. Halfnaken är hon och bår ett öfverflöd af juveler kring armar, hals, bröst och länder. På en af dessa kompositioner — »L apparition» kallad — ryggar hon tillbaka under dansen, ty framför sig i luften ser hon Johannes' bloddrypande hufvud stirra ut ur en gyllene glorias ring.

Gustave Moreaus stil — sådan den blef, då han frångick sitt lugna, släta, dekorativa behandlingssätt — visar intryck från antika vas- och emalj målningar, från mosaiker, från orientalisk och indisk guldsmedskonst. Hans målningar gnistra och stråla som ett öppnadt juvelskrin, det är ingen fattig palett, han använder, liksom vissa medeltidsmålare pryder han sina Figurer med all .rikedomens prakt, kläder dem i de kostbaraste stofTer, öser med fulla händer smycken öfver dem. Han skänker dem spektrets alla färger, färger af rusande parfymdoft och kostbar rökelse, insätter dem i ett helt féeri af en bizarr egenart. Också landskapen anordnar han yppigt, rikt och sällsamt, i harmoni med figurerna — ett slags drömda landskap, hvilkas form men ännu mera färger symbolisera stämningsinnehållet. Hans färgval är i hans senare arbeten egendomligt nog, liksom färgbehandlingen. Arkitekturen liksom figurernas dräkter utarbetar han med största flit och med den allra längst drifna detalje-ring, liksom han utför sina personers ansikten med skärpa i ett ganska torrt och tråkigt teckningssätt. Men på litet afstånd sedda verka hans bilder genom deras intensiva koloristiska prakt och harmoni.

På världsutställningen 1878' var Moreau godt representerad och fick då sin fjärde medalj — han var alls ej motarbetad eller förföljd för irrlärighet. Men efter 1880, då han utstälde Helena och Galatea, blef han en af enstöringarna bland pariskonstnärerna, utstälde hvarken på salongerna eller ens separat — på världsutställningen 1889 förekommo likväl två af hans oljemålningar i den historiska afdelningen — och hade föga gemenskap med världen utom ateliererna, där han höll sig innesluten med sina visioner af prakt och mystik, alltid mera konstentusiast än naturbeundrare. Hans klassiska ämneskrets var det väl, som skaffade honom in i Institutet och slutligen efter Delaunays död som lärare in i École des beaux arts. Efter sin död har han blifvit representerad i Luxembourggalleriet af ett par småstycken i olja — Orfeus fans där förut — och af 12 akvareller, som verka teckningar med pålagd färg, sparsam men stark färg. Hans teckning är ganska opersonlig och röjer ej det intensiva modellstudium, som plägar utmärka franska konstnärer.

Moreau var en konstnär för de raffinerade. Det fans tillräckligt många, hvilkas antikt mytologiska bilder ej inneslöto några gåtor. Äfven genrebilder ur det antika lifvet målades med förkärlek, än täckt och behagfullt med vackra typer och smekande färger, än med så inträngande historisk trohet, som forskningens dåvarande ståndpunkt medgaf. Till denna riktnings målare höra Gleyre (»Orfeus' död» på Luxembourg), Giraud (»Slafhandlaren»), Hamon (den täcka genren »Min syster är icke hemma»), den förut bland skräckscensmålame nämda Boulanger, som i sina bilder ur romerskt och pompejianskt hemlif och gatlif (»Promenerande på grafgatan i Pompeji», »En middag hos Lukullus» m. fi.) var en föregångare till Alma Tadema, och sist men ej sämst Gérome.

För skedets skepticism och förståndskyla har ofta Géröme blifvit framhållen som typen. Född 1824 var han redan i slutet af 1840-talet en uppmärksammad målare, fick småningom alla utmärkelsetecken, en fransk konstnär kunde få, och blef en af sin tids ryktbarheter. Det har många gånger blifvit sagdt, att hans konst är idel beräkning och förståndskyla, att där ej klappar något hjärta, att konstnären står liknöjd utom sitt verk. Géröme är likväl en intelligent man, en idérik och spirituell berättare, oeh ingen skall neka till, att där är en personlighet i hans arbeten.

Det anekdotiska är lians område, antingen han väljer sina ämnen ur historien eller från österlandet, som han liera gånger besökt, eller för ombytes skull från samtiden (»Pjerrots duell»). Han målar de romerska soldaterna marscherande från Golgata, där skuggan af de tre korsen sticker fram från taflans kant. En annan gång skildrar han

marskalk Neys död. Den skjutne ligger framstupa på marken, medan soldaterna marschera bort, korrekt och reglements-enligt — en idé, som Jean Paul Laurens kunde ha afündats honom. En tredje gång framställer han ögonblicket efter Cæsars död — den fallne ligger vid foten af Pompeji stod, senatorerna fly i allmän häpenhet och skräck, endast en gammal man sitter kvar på sin plats, han har somnat och sofvit öfver den stora händelsen. Han målar gladiatorernas inmarsch på arenan, huru de hälsa kejsaren — »morituri te salutant» — målar Moliére spisande på tu man hand med den store kung Ludvig, medan hofvets dignitärer få stå och se på — en uppdiktad tilldragelse, men som passar godt för Gérömes spetsiga ironi — eller tiggarmunken, som i medvetande om sin makt, med retsam ödmjukhet, läsande i bönboken, går förbi de bugande, krypande hofmännen utanför majestätets dörr, där han går in oanmäld. Dessemellan antika ämnen som Fryne inför sina domare eller de två augurerna, som mötas och utbyta ett leende af samförstånd. Han kan reta genom sin formkyla, sin korrekthet, sin spetsiga pensel, han kan svårligen annat än intressera, värmer gör han ej. Hans formtalang har gifvit det bästa resultatet inom skulpturen, han hör till de målare, som äfven äro goda skulptörer, liksom flera af hans samtida skulptörer — Dubois, Mercier, Falguière — äro goda målare. Bland hans skulpturverk märkas den originella polykroma kvinnostatyn »Tanagra» i Luxembourg, romerska fäktare, en statyett af Napoleon till häst m. fi.

Géröme håller den historiska anekdoten i kabinettsformat, han närmar sig på detta område till Meissonnier — äfven i målningssättets och karaktäristiken udd ocli skärpa.

4.

Meissonnier är allt fortfarande mästaren bland småmålarne. Jämte dessa genrebilder från 16- eller 1700-talet, som blifvit hans specialitet, behandlar han under detta skede äfven rent historiska ämnen.

Det var väl hufvudsakligen hans intresse för hästar och ryttare, som kom honom att slå sig på att måla krigstaflor. Napoleon inbjöd honom till hären under kriget i norra Italien 1859. Resultatet blef den lilla framställning af kejsaren i slaget vid Solferino, som hamnade i Luxembourggalleriet, sedan kejsaren ej funnit den lämplig att placeras bland batalj taflorna i Versailles. Framställningen är korrekt i alla afseenden men knappast något mera, kejsaren med. sitt stora följe till häst upptager större delen af taflan, en artillerikolonn i framryckning

MEISSONNIER: »(814». Oljemålning.

representerar den franska hären. Sedan målade Meissonnier några bilder ur den förste Napoleons historia — den yppersta af dessa är den, som blifvit kallad >1814» och som skildrar återtåget från Ryssland. Den stora arméns återtåg genom det ödsliga fiendelandet, i vinterkyla och modlöshet, med inga segrar i utsikt men undergången mera trolig, detta väldiga ämne är sam-manträngdt i framställningen af kejsaren med sin stab och som bakgrund en infanterikolonn rried sin täta massa. Tysta, mörka rida dessa män i skridt på sina trötta hästar i snösörjan på den af truppmassor och kanonvagnar upplöjda marken. Främst Napoleon själf, oböjd och oböjlig, sluten, blickande rätt framför sig, där han sitter som fastväxt på sin hvita häst, som Rår fram med säkra steg som alltid. Marskalkarna i sina stora kappor, uttröttade — en sitter och sofver på hästryggen, i de väderbitna ansiktena läsas rufvande tankar eller slött förtroende till Hårskaren, som fört dem ut och som får föra dem hem igen bäst han kan. En grå, kall, tung, enformigt trist luft öfver det sorgliga tåget — det napoleonska dramats femte akt, gifven med skarp psykologisk blick och med den allra största koncentration.

Meissonniers sätt att studera var till ytterlighet samvetsgrant, likaså hans sätt att förbereda sina taflor. De interiörer, han skulle måla, bygde han upp, då han ej fann dem färdiga S något gammalt hus, hans modeller måste i veckotal gå klädda i de kläder, de skulle bära på taflorna, så att de skulle vänjas vid dem, den upptrampade och sönderkörda mark, han behöfde till skildringen af återtåget från Ryssland, anlades med konst och trupper med kanoner fingo taga sin väg fram däröfver. Alla föremål skulle vara äkta, ingen detalj i en tafla var så obetydlig, att den kunde ringaktas. Meissonnier är typen för den outtröttligt arbetsamme konstnären, han är ock representativ för dem bland konstnärerna, som ej låta framgång och inkomster inverka på sitt arbetssätt. Han blef uppburen och eftersökt, men han åtog sig ingen beställning, som ej intresserade honom, och lämnade ej ifrån sig något arbete, om han ej var öfvertygad om, att hvaije detalj där var det bästa han kunde åstadkomma. Han tog lugnt 200- och 300,000 fr. för en liten målning, men å andra sidan skydde han inga utgifter för sina arbeten, köpte hästar af den ras, han behöfde för Napoleon och andra ryttare, köpte sadlar, vapen och dyrbart husgeråd, lät förfärdiga af äkta material allt som han behöfde för hvarje tafla — och så

hände det, att han missbelåten suddade ut alltihop, när han godt kunde ha sålt taflan som färdig.

Nordensvan, Konsthistoria, 31.

Hans arbeten betalades högre än någon annan modern målares. För Napoleon vid Solferino gaf kejsaren 200,000 fr., >1814» sålde han för 300,000, men ägaren har sedan afyttrat den till en samlare för 850,000.

Intelligensen, det genomträngande förståndet dominerade i Meissonniers liksom i Gérömes konst — naturligtvis jämte form- och largkänslan och herraväldet öfver de tekniska uttrycksmedlen. Fransk till sin hela anläggning har han sitt skaplynnes grunddrag gemensamma med många företrädare för det typiskt galliska. Hans konst kan verka kall, beräknad och temperamentslös, liksom betänkligt småaktig i sin miniatyrmässiga taktik. Men den är lättfattlig för en hvar, fri från allt klemande, all känslosamhet, och den är ej arkaistisk, ej stilisering, ej pastisch. Man kunde kalla den konstgjord realism, ett uttryck, som kunde användas äfven om Menzels teckningar.

Historiemåleriet — fastän utdömdt af de moderna realisterna — fortlefde, lät sig påverkas af de tekniska framstegen och bygde såväl på historisk som på målerisk kunskap. Här fick skedet ännu en originel och idérik framställare af historiska anekdoter — något i släkt med Géröme till en början — i Jean Paul Laurens (f. 1838). Uppmärksammad och medaljör redan i slutet af 60-talet — utan att han gått den officiella vägen genom akademien i Rom — vann han sitt rykte under det följande årtiondet, både genom sina ämnen, som gärna voro sensationella, och genom behandlingssättet.

Hans »Hertigens af Enghiens död» blef ett motstycke till Gérömes skildring af marskalk Neys arkebusering — här gaf Laurens en stämning af ohygglighet genom att hålla scenen i slottsgrafven i den tidiga morgontimmen i belysning af en lykta, städ framför den lifdömdes fötter, hvilket gaf något spöklikt at figurerna och åt hela det ohyggliga uppträdet. Laurens' mcdeltidsbilder: »Interdiktet», där de obegrafna liken stå på kyrkogården utanför den tillbommade kyrkdörren, där bannlysningsbullan är uppspikad, »Robert den frommes bannlysande» — biskoparne och hofmännen ses gå sin väg, läjnnande den bannlyste fursten och hans maka ensamma i sitt högsäte. Francesco Borgia inför hans älskades öppnade likkista, inkvisitionens domstolsscener och liknande skildringar visa en böjelse för det nervskakande och ruskiga, som närmar Laurens till samtida spanska blod- och likmålare. I sin dittills största tafla, den unge revolutionsgeneralen Marceau på sin paradbädd, hyllad af fiendens officerare (1877) spelade han på de fosterländska strängarna och vann äfven en konstnärlig seger genom sitt behärskade, lugna, karaktärsfulla framställningssätt. Senare har Laurens äfven egnat sig åt monumental-måleriet (S:t Genevièves död i Panteon, Jeanne d'Arcs historia, kartonger till gobeliner, bilder i Hotel de Ville).

I Gérömes fotspår gick ock Benjamin Constant (f. 1845), som upptog österländska motiv, interiörer från harem, pittoreska och effektfulla skräckscener som »de sista rebellerna» — utförda med vida större koloristisk förmåga än Géröme ägde. I de stora bilderna af kejsar Justinianus på sin tron, Theodora m. fl. gaf han storartade praktstycken af atelier- och stoffmåleri. Också Tony Robert-Fleury visar — i »Kartagos sista dag» m. fl. — en sträfvan mera efter det form- och färgvackra än efter strängt historisk karaktär. Bland det stora måleriets representanter vid 80-talets början är också Aimé Morot (f. 1850, »Den barmhärtige samariten», »Kristus på korset»), Rixens, Cormon och Roche-

LAURENS: DE BANNLYSTA. Oljamålning (Parit, Lunmbourg).

grosse (f. 1859). Den sistnämda väckte i helt unga år sensation genom sin stora duk »Andromake vid Tröjas fall» (1883) och blef då hälsad som en ny Henri Regnault.

Kn förening af energisk fantasi och välskolad akademism gjorde honom omtyckt både af den stora allmänheten och af de akademiska, och särskildt i Tyskland blef han högt lofordad, hans stora iscensättningsförmåga, hans frosseri med stofler, smycken, människokroppar måste ju slå an på Pilotys och Makarts publik. Den vildhet, som fanns i »Andromake» och som stälde denna skräcktafla med dess lik och blod i jämnhöjd med Beckers »Ripa», blef dock tam och beräknad i de följande verken, där sökandet efter sensation är alltför uppenbart. Jätteduken »Babylons fall» gör intryck af en praktscen ur en historisk balett frän en utstyrelsccn. Rochcgrosses senare sträfvan in på modernism — »Le chevalier aux lleures», sagoriddaren, omgifven af de lefvandegjorda blommorna, och »Angoisse humaine»,

skaror af moderna, eleganta herrar och damer krälande upp för en bergsbrant på jakt efter Lyckan, har endast ökat detta intryck af att konstnären i främsta rummet jagar efter att väcka uppseende.

Aimé Morot gick äfven till Spanien och målade tjurfaktningsscener med mycken bravour. Hans förmåga alt ge rörlighet åt en invecklad komposition har fått liffulla uttryck i några stridsscener — romarnes anfall vid Aquæ Sextiæ på det galliska lägret, som försvaras af kvinnorna, och ett par särskildt i fångande af de ögonblickliga rörelserna af människor och hästar präktiga kavallerianfall från kriget med tyskarne.

Soldatmåleriet tog efter kriget 1870—71 ett uppsving, som innebär en verklig förnyelse af konstarten. De gamle krigsmålarne framstälde segraren

med bataljen som bakgrund — bland de nyare gjorde en och annan soldaten till hufvudperson eller framstälde han stridstumultet mera än den öfversinliga helheten. Att det är större intresse i de intima scenerna ur lägerlifvet, i den karaktäriserande framställningen af typen, af grenadieren, af den utskrifne, af den käcke och den naturligt skotträdde, än i de stora på beställning afleve-rerade segerscenerna, ligger i öppen dager. Skicklighet fins där ofta i de officiella krigstaflorna, en personlig åskådning mera sällan.

Det andra kejsardömets segrar på Krim, i Algier och Italien fingo sina förnämsta skildrare i Pils och Yvon. I bredd med dessa berättare af historiska tilldragelser var Protais soldatmåleriets lyriker. Det ligger en elegisk stämning öfver hans faltlifstaflor, af hvilka dubbelbilden »Avant 1'attaque» och »Apres le combat» äro de mest kända.

Zouavregementet, som uppstäldt inväntar anfallet i den klara morgonstunden, spänningen af tystnad, fasthet, pliktuppfyllelse snarare än af trotsigt stridsbegär, är väl en af de mest osökt enkla och slutna krigskompositioner af modern hållning. »Segrarnes hemkomst», segrarne döds-trötta, uppgifna, likgiltiga och folket som tager emot dem med jublande hänförelse, säger dock vida mera — det är en version af Delacroix' »Korsfararnes intåg» i modern dräkt.

Redan på 1860-talet voro Neuville och Detaille skickliga soldatmålare i den godkända genren. Alphonse de Neuville (f. 1836, d. 1885) — som i sin ungdom var en ytterst alsterrik illustratör — målade bataljer och episoder från Krim och Italien, där han ej varit med. Édouard Detaille (f. 1848) höll sig till bilder från fredliga manövrer och till historiska skildringar. Kriget 1870, som båda sågo på nära håll under flitiga studier på slagfält och i bivuacker, gaf dem en helt ny ämneskrets, en ny syn på saken och äfven en ny patos. Några skrytande segertaflor kunde de ej komma med, och äfven då de någon gång framstälde en tysk truppafdelning, som måste ge sig fången — såsom i deras gemensamt målade panorama öfver slaget vid Chantilly — så fins i framställningen intet braskande och öfvermod — det är där som i de andra bilderna det omedelbara lifvet, rörligheten, det måleriska i situationen, det karaktäristiska hos de olika soldaterna, som är hufvudsaken. Striden hade ingen förut skildrat så som Neuville och Detaille, den moderna tiraljörstriden, rytterianfallets virrvarr, striden på gator och gårdar, den rasande kampen man mot man, kampen för lifvet. Lika ofta skildra de stunden före eller efter, uppbrottet vid larmsignal, de belägrade, som ha gjort slut på sina patroner, kapitulationen, generalen, som hälsar de sårade fångarne, eller gifva de rena genrebilder, en fångad kurir inför officerarne, soldater som objudna gäster i en öfvergifven elegant villa.

Neuville har lämnat sin mest monumentala bild i »le Bourget». Efter en rasande kamp på stadens gator ha tyskarne omringat dess gamla kyrka, där den sista återstoden af fransmännen slutit sig inne, och nu är man redo att flytta blodbadet dit in. Då öppnas kyrkans port och den franske befälhafvaren bäres ut, sårad, halfdöd. Och segrarne sänka sina vapen, striden är slutad.

Neuville är den djupast anlagda af de båda konstnärskamraterna. Det är i hans skildringar lika mycken patos som där är momentant lif, så skarpt uppfattadt som vore det gjordt med en ögonblickskamera, och den individuella skildringen är ytterst träffsäker, karaktäristiken af fransmän och tyskar, både rastypen och personernas uttryck, hållning, sätt att röra sig, låt vara

244NEUVILLE: FRÅN SLAGET VID CHAMPIGNY. (F^gm.nl) Olj.målning.

SOUUEXSVAX, KONSTHISTORIA.

hugo gebers förlag.FRANKRIKE INTILL 1870-TALET.

att elegansen och det måleriskt effektfulla blifvit tilldeladt de franska krigarne. Neuvilles mörka, mustiga färg ger en

stämning af tungt allvar åt hans målningar.

Detaille har afgjordt mindre temperament men är noggrann, exakt, en Meissonnier i större format än mästaren, hvilkens älsklingslärjunge han var. Också han har lyckats i liffulla krigsscener: artilleri på flykt genom en skog, den preussiska ulanen, som ridande ensam fram på den tomma bygatan faller från hästen, träffad af en kula från en gömd fiende, kyrassiererna, som storma fram men mötas af en salva, hästarnas ögonblickliga hejdande. Populär blef Detaille framför allt genom så genomfranska taflor som »Le regiment qui passé» — rödbyxorna, som marschera fram genom boulevarden i snöslask och omgifna af folkvimlet. Den af hans målningar från senare tid, som hamnat i Luxembourg, »Drömmen» — de sofvande soldaterna och öfver dem i skyn Napoleon och hans stora armée dragande fram till seger — är ej fri från den böjelse för deklamation, som man trodde att dessa moderna målare utrotat i krigsmåleriet. Taflan är för öfrigt torrt och korrekt målad utan flykt och intresse. Mellan den och den unge Detailles lif- och karaktärsfulla episoder från l'année terrible är afståndet lika stort som mellan en yngling och en gubbe. Allra bäst är Detaille kanske i sina med en Menzels säkerhet i observationen gjorda teckningar och akvareller i det stora verket »L'armée fran5ai.se».

Neuville och Detaille blefvo de typiska bärarne af det moderna krigs-måleriet, men de voro långt ifrån de enda. Berne-Bellecour, Boutigny m. fl. ha lämnat förträffliga skildringar af striden för hus och hem.

5.

Under studierna i Italien och Spanien kunde målarne ej helt och hållet bli likgiltiga för det lif, de sågo utanför skolor och gallerier. Italiens natur och folklif spelar likväl en mindre roll för fransmän än för tyskar. Ett nytt uppslag i folkskildringen gaf Hébert (f. 1817), som fick rompriset redan 1839 och var verksam hela sex årtionden därefter, med sin 1850 utstälda »Malaria», framställande en flock sjuka, seglande fram på en flotta genom ett ödsligt landskap i kvalmig feberluft. Här är det ej Leopold Roberts dansande lyckobarn under en evigt blåstruken himmel, man får glädja sig åt — det är en helt ny sida af Italien som afslöjas och skildras med stilla melankoli och med koloristisk känsla. Léon Bonnat går i sina romerska modellstudier (från 1860-talet) af unga kvinnor och barn en vacker natur in på lifvet och målar den käckt och med glädje åt starka, klara, brokiga färger. Och Ziem återgaf i sina stämningar från Venezia sagostaden simmande på hafvet i ett gyllene skimmer med något af Turners atmosferiska glöd, som upplöser alla former i en drömmande och praktfull harmoni.

Spanien, Algier och norra Afrika, dit vägen ej var sä lång från Paris, voro i minst lika hög grad som Italien begärliga för de yngre fransmännen. De spanska gallerierna, den mohriska arkitekturen, lifvet och typerna i Nord-Afrika bestämde Henri Regnaults område för den korta tid, han hade att verka.

HENRI REGNAULT: GENERAL PRIM. Oljemålning (Louvre, Pari»).

Regnault (f. 1843, d. 1871), en mångsidigt begåfvad, brådmogen ung man, hade gått vägen genom Villa Medici, men han, som känt sig förkrossad inför Michelangelo — »en gud, som man ej vågar vidröra» — han blef sporrad till täflan med de gamle först af Velasques i Madrid. De spanska mästarne tryckte honom ej, de eggade tvärtom, och den spanska solen rusade honom, hvilket Roms sol- ej tycks ha förmått. »Jag tillbringar mitt lif i oföränderlig hänförelse... jag är i paradiset,» skrifver han från Spanien.

Under inflytande af de spanska niålarne och af det färgrika lifvet där och i Marokko utvecklade han sitt sinne för våldsam, praktfull, glödande färg. Bekantskapen med spanjoren Fortuny i Rom fick sina närmaste resultat i hans akvarellskizzer — kostymporträtt, folktyper, bilder från gatan — men han nöjde sig ej som Fortuny med att måla småtaflor, han behöfde utrymme för stor och bred målerisk behandling, han hade rätt mycket af Delacroix' lidelsefulla målarlynne och hans målningar voro ej en ungdomligt yster lek med färg som Fortunys småtaflor kunde vara.

Det första resultatet af hans vistelse i Spanien blef general Prims porträtt till häst, som väckte stor öfverraskning på parisersalongen 1869. Prim hade beställt porträttet af Regnault, som blifvit honom rekommenderad och som var ung och naiv nog att i den käcke generalen tro sig se Spaniens befriare. Men Spaniens hjälte hade annat att göra än att sitta modell, och målaren fick göra taflan bäst lian kunde. När det endast återstod att lägga sista handen vid ansiktet, infann sig generalen i atelieren, beskåg taflan och gaf följande utlåtande:

»Hvad är detta? Jag är 20 år för gammal, jag är ung. Jag ser ut att vara rädd, jag har ingen hatt, hvarför är mitt hår i oordning? Och hvilken brist på hållning och värdighet! Jag är mycket missbelåten.»

Tack vare den store mannens missnöje fick taflan stanna i Frankrike. I sin breda, verkligt stora behandling, sin mättade kolorit med svart och hvitt som hufvudfärger var den en helt nv uppenbarelse i den franska konstvärlden. Taflan blef jämförd med Davids Napoleon pä Alperna och blef med all rätt kallad det mest imponerande ryttarporträtt, århundradets senare hälft åstadkommit.

År 1870 följde »Salome», sittande med guldfatet och svärdet i sitt knä — där fattas endast profetens hufvud. En djärft genomförd modell, kostym- och färgstudie. Den unga kvinnan med det bleka, grofva ansiktet, den stora munnen med de blodröda läpparne och ögonens stickande blick under liårburret kan godt tjäna som personifikation af grymheten, hjärtlösheten, vällusten. Hon är den specifikt österländska manslukerskan — till skilnad från Max Klingers senare Salome, där rasen alls ej är betonad. Som målning erbjuder taflan en symfoni i falskhetens färg, olika stoffer, olika nyanser i gult — en lika läcker som dristig färgskala och färgbehandling.

En färgsymfoni ür ock »Afrättning utan dom» — den kraftigt bygda negern, klädd i Ijus-rödt, som liknöjd och tanklös torkar bödelsvärdet, medan hans offers hufvud rullar utför trappans hvita marmor, färgande den med strömmar af blod. Bakgrunden visar rik morisk arkitektur, mosaik och guld.

Dessa tre större målningar jämte en del akvareller och skizzer och ett par utkast till aldrig utförda verk utgöra Henri Regnaults konstnärliga kvarlåtenskap. Vid krigets utbrott 1870 skyndade han från Afrika hem för att ställa sig i lederna. Vid Buzenval under Paris' belägring träffades han af en kula, och därmed var ett konstnärslif afslutadt, af hvilket man hade rätt att hoppas mycket. Sannolikt skulle den monumentala konsten blifvit hans område, om han fätt fortsätta. »Prim» hamnade i Louvre, liksom »Afrättningen», äfven flera akvareller med spanska och marokkanska motiv ha kommit till statens samlingar. För »Salome», som 1870 såldes för 14,000 fr., blef egarinnan senare erbjuden 150,000.

Mellan Regnault och Fortuny, af hvars koloristiska uppfattning och spirituella målningssätt den unge fransmannen, liksom så många andra, tog intryck, är öfverensstämmelsen i självfva verket ej synnerligen stor. Fortuny hade ej Regnaults stora läggning, och hade han fått lefva längre — ty också han dog i unga år — så skulle han knappast utvecklat sig åt det håll, dit Regnaults väg syntes gå.

Mariano Fortuny (f. i Katalonien 1838, d. i Rom 1874) hade genomlefvat en äfventyrlig ungdom — ban följde efter föräldrarnes död en släkting, som reste

FORTUNY: DEN NYA MODELLEN. Olj«målning.

landet rundt med ett vaxkabinett, snidade bilder till det och målade dem. Han blef så satt i konstskola med understöd hemifrån byn och kom till Rom som stipendiat från akademien i Barcelona. Men hans galleristudier afbrötos, då han 1860 följde en spansk expedition till Nord-Afrika. Det han där såg, kom honom att kasta öfver bord den klassiska konst, han sökt tillegna sig. Han målade marokkanskt lif och spanskt, slog sig sedan äfven på kostym-genrer från 1700-talet, kom till Paris 1866, målade en kort tid för Géröme men hade svårt att måla ihop sitt dagliga bröd. Så med ett slag blef han en ryktbar, uppburen konstnär, eftersökt af konsthandlare och amatörer. Några få år blott hade han ännu att lefva. I Rom, där ban satt bo, nu rik och afundsvärd, rycktes han bort vid 36 års ålder.

Han var improvisatören och trollkarlen, hans virtuositet gick nästan öfver gränserna för det tillåtna. I teckningens säkerhet, elegans och pikanteri, i penselföringens sprittande liflighet och smekande delikatess stälde han sig utom täflan, hans figurers karaktäristik jämfördes med Meissonniers, men i koloristiskt lif och rikedom öfverträffade han denne betydligt. I sina rococo-bilder (»La Vicaria», brudparet och brudföljet i sakristian, »Teaterrepetitionen», »Valet af modellen» inför en krets sirliga akademiprofessorer) frossade han i delikata stoffer — där fans siden, spetsar, blommor, gamla väfnader, en prunkande arkitektur med guld, marmor, mosaiker, speglar och all rikedom — och han behandlade allt dylikt med en taskspelaraktig färdighet men aldrig smått, aldrig utpetadt som Gustave Moreau, tvärtom beherskadt och helt, med effekten skarpt koncentrerad på det hufvudsakliga. Och när han kom ut på gator eller in i bazarer i Marokko, så fångade han stoffprakten och de måle-

riska typernas skärpa och karaktär, och han fångade ljusets glödande lif och skuggornas lätthet och fäste dem på duken med omedelbarhet, kraft och känsla. Det är häri hans betydelse ligger. Virtuoser ha Italien och Spanien haft många — och efter Fortuny kommo, lockade af hans] exempel och hans framgång, flera än hvad det funnits före honom — men virtuoser med hans fina naturuppfattning har det aldrig varit godt om. Han var ej endast »färgakrobaten». Det är betecknande, att han blef hyllad och eftersökt ej blott af samlare och spekulanter utan af konstnärerna, och det som drog dem till honom, var förutom hans liffulla färgkonst hans säkra blick och säkra analys. »Han är allas vår mästare,» skref Regnault efter sitt första besök på hans atelier. Och själfve Meissonnier skall inför Fortunys studier ha sagt: »Att kunna måla så där, det har varit mitt lifs högsta önskan.» Man måste beundra hans »Handlanden med persiska mattor» för dess färgstyrka och hans marokkanska domstolsscen för dess måleriska kraft — hvitt i hvitt, ljuset rent förvånansvärdt uppdrifvet — men hans små skizzer, moh-riska gårdar med solgass och svalka under arkaderna, ormtjusare eller falk-tämjare, dem beundrade man för deras karaktär, för det omedelbart fångade lif, de innehöllo, österländingens kontemplativa lugn och hans intensiva lättja i sällskap med en filosoferande marabu eller med pipa och kaffekopp, lifvets sorglösa utsida i dessa soliga länder skildrade han med en personlig uppfattning och med ett tekniskt mästerskap, som också var personligt och fullt hans eget. I eftersägarnes händer har hans riktning sedan urartat, men för det får man ej förebrå honom. Äfven i hans raderingar — ibland djärft fantastiska i ämne och hållning, ofta pikanta, ibland själfulla — finnas samma lif och samma karaktäristikens styrka som i hans oljemålningar.

Pä världsutställningen i Paris 1878 voro ett 30-tal af hans målningar samlade, där lyste solen gassande på hvita murar, himlen glödde och speglade sitt mörkblå i gårdens fontän, och människor lågo lata i skuggan — med undantag af fångarne, som lågo med fötterna fängslade i stocken midt i solhettan. Det hela var friskt och ungdomligt käckt måladt med bred pensel, de hvita murarne ofta med ett drag af palettknifven — men på de större virtuosdukarne speg-1 lade sig damer i siden och löjliga, sirliga kavaljerer i stångpiska i de glatta marmorgolfven och en flammande, sprakande barockprakt glittrade och lekte i tusen pikanta effekter ruudt om de koketta, eleganta sidendockorna. Det var den sista hälsningen från Fortunys lefnadsglada och delikata konst.

Många beröringspunkter finnas mellan Fortuny, då han rör sig på afrikansk grund med sådana motiv, som han själf iakttagit ur lifvet där, och Albert Pasini. Pasini (f. 1826) är italienare — icke att förblanda med österrikaren Ludvig Passini, känd genom sina italienska folklifsbilder i akvarell — men kom redan 1852 till Paris och har sedan förblifvit där bosatt, då han ej vistats på årslånga resor i österlanden.

Arabien och Persien äro hans område, »Karavanen i öknen», »Shahen af Persien beser sitt land», »Marknad framför moskén», »Promenad i harems trädgårdar» för honom typiska motiv. Hans små bilder intressera både genom motivens och typernas karaktär, genom den träffsäkra stämningen och genom utförandets elegans. Man har nämnt Pasini såsom den förste, som såg och målade österlandets skugga, frisk, sval och mättad af färg, medan solljuset är glödande

torrt. I luftstudiet, i känslan för dagerns förtoningar införde hans behagfulla och nyckfülla orientbilder en ny och personlig iakttagelse.

Liksom Marokko hade sin representativa skildrare i Fortuny och Orienten sin i Pasini, så fick Algier på samma tid sina konstnärliga tolkare i Fromen-tin och Guillaumet.

Eugène Fromentin (f. 1820, d. 1876) var en af den franska skolans mest distingerade konstnärer. Han var en raffinerad konstnärsnatur, en intelligent, fint bildad författare. Frankrikes Egron Lundgren kunde man kalla honom,

vore ej olikheten så stor mellan de båda männens skaplynnen. Fromentin var skriftställare lika mycket som han var målare, och han var lika mycket målare, då han målade med ord som då han förde penseln, »målade som författare och skref som målare», blef det sagdt på hans sista tid, då han ej var att inordna bland framstegsmännen. Han kom sent in på konstnärsbanan, hade fått en vårdad uppfostran och ämnade bli advokat — eller var det hans anhöriga, som ansågo detta yrke lämpligt för hans temperament. Men fast han aldrig blef så grundlärd i den måleriska tekniken,som hans franska yrkesbröder i regeln voro, så kunde han dock ej kallas dilettant. I hvilket annat land som helst skulle den tekniska förmåga, han med viljekraft och smak arbetat sig till, varit tillräcklig att försäkra honom om mästerskapet.

Finess i målningssättet hade han tillräckligt, snarare för mycket af elegans än för litet, ocli hans färgbehandling var delikat och förfinad men verkade atelier, ej alltid omedelbart naturfrisk. Banal var han minst af allt, hvarken i sitt måleri eller i sina uttalanden om konsten, var aldrig en målare för den stora allmänheten, var ständigt behärskad, medveten och gick aldrig med i modeströmningarna.

Af de äldre orientmålarne var Marilhat den, som stod honom närmast, vida närmare än Delacroix och Decamps. Han besökte Algier flere gånger och för

FROMENTIN: FALKJÄQARE I ALGIER.

Oljemålning (Luxembourg, Paria).

långa tider, blef under sitt studium i ensamheten där en personlighet för sig i sitt måleri, liksom han redan förut var det med pennan — i sina skildringar från Sahara, senare följda af studierna af nederländsk konst, »Les maitres d'autrefoix». Hans motiv från Egypten, dit han reste till Suezkanalens invigning, gå ej upp mot bilderna från Algeriet — i de sistnämnda stod han på fast mark och på sitt eget område. Mycken omvexling i sina motiv eller i sina typer sökte han ej, tvärtom upprepade han dem utan rädsla för att bli enformig. Han är först och sist den arabiska hästens målare, det nervösa, eleganta fullblodets. Med hästen följer ryttaren, beduinen, och med dem båda följa jakten, lägret och de stora vidderna. Han målade ej för att berätta utan för målningens egen skull, aldrig något dramatiskt eller anekdotiskt i innehållet, aldrig ens ett påpekande af det främmande folkets seder och bruk. Han var diktare i sin färg, kan man säga, men han var hvarken novellist eller fotograf. Han framhåller gärna sin åsikt, att det har mindre att betyda, hvilka motiv en målare väljer, det som har betydelse är hans sätt att måla, temperamentet, intelligensen i hans konst. Låt honom afbilda ett träd eller en gryta, så skall man kunna se, om han är materialist eller spiritualist eller hvad han är. Själf är Fromentin en förfinad kolorist, som med äkta glädje öfver att måla rör sig med glada, milda färger, intet brutalt solljus och naturligtvis lika litet Decamps kompakta svartbruna skuggor. I de moderna valörmålarnes ögon är hans kolorit artificiel, tillagad, och man saknar söderns ljus i hans sydländska natur.

Saharas målare är Gustave Guillaumet (f. 1840, d. 1887), den glödande luftens, de stilla kvällarnes, de stora harmoniernas tolkare, lugn i sin uppfattning, pålitlig i skildringen. En stilla, osökt poesi hvilar öfver hans ökennatur, öfver karavanens läger, öfver byarna, där invånarne sitta i lugn kon-templation utanför de primitiva husens dörrar och himlen står nästan hvit öfver de gula sandvidderna. Fromentin fann öknens poesi i jakten, hans modeller voro smidiga ryttare och eleganta rashästar, Pasini fann den i solljusets färgspel öfver glittrande stofier och måleriska figurer, Guillaumet åter i det enkla, stilla lugnet. Han upptäckte det karga, det fattiga, enahanda i österlandets natur och lif.

6.

Åter ha vi funnit målarne stadda på resor långt ifrån hemlandet eller från samtiden. Romare från kejsardömet och italienska modellflickor, medeltid och rococo, Sahara och Persien, typer från Marokko och från Spanien fylla deras portföljer.

Hvem målar då Frankrike, landsbygden, Paris, och hvem målar fransmannen, bonden, herreklassen, salongsdamen, gatan, det moderna lifvet i dess olika yttringar?

På ett område voro, som sagdt, målarne af romarskolan fullt moderna, och det var på porträttets. Där fans styrka och gedigenhet, ofta nog monumental kraft och lika fin som rättfram karaktäristik (Delaunay, Baudry, Becker, Wencker, Jules Breton), där var omväxling nog från Cabanels, Cots och andras mjuka, mondaina elegans, Richards kolorism och Henners typiska färgskala till Gaillards självständiga intimitet, från Chaplins delikatess till Carolus Durans breda koloristiska behandling och Bonnats energiska sätt att framställa modellen fristående, färdig att utgå ur ramen.

Gaillard — mästare i kopparsticket, »gravyrens Meissonnier», en af teknikens förnyare på sitt område — målade själfulla porträtt med en Holbeinsk detaljkärlek. Gustave Richard målade färgstarka porträtt i gamla mästares anda. Chaplin, en utsökt dekoratör, eftersökt som sådan i Tuilerierna och Faubourg S:t Germain, målade med största delikatess i penselföringen nymfer och amoriner, som lifligt påminna om Fragonard och Boucher, äfven i kropparnas rosen-röda partier, målade täcka unga flickor i ljusa färger med blått och hvitt som hufvudtoner och dessemellan

porträtt af damer i utstuderade ställningar, äfven de med ett stänk af rococo, en doft af puder och parfym. Carolus Duran blef företrädesvis, ehuru ej i samma grad som Cabanel, damernas målare och var som sådan korrekt utan att visa sina modeller allt för öfverdrifven artighet. Så bred hållning som Bonnat åstadkom i sin storstilade och ändå enkla helfigursbild af mad. Pasca (1875) nådde Duran ej, men han är mera kolorist. Bonnat är eljes företrädesvis männens målare, hans brutala, kraftfulla målningssätt lämpar sig bäst för äldre, fårade ansikten, och det blef också en hel skara af samtidens ryktbarheter, han fick framställa på sitt patenterade sätt, hufvudet i stark belysning mot en djup, varm, mörk bakgrund, ansiktet med största skärpa utmodelleradt, mera skuret än måladt. Att hans officiella porträtt i intim känsla ej gå upp mot dem, han målat för sitt eget nöje, behöfver ej sägas — till hans allra bästa dukar hör den gamle målaren Léon Cogniets bild i Luxembourg.

Från porträttet till interiören, till den miljö, där dessa herrar och damer lefde, borde steget ej vara långt. Och ändå hade den moderna interiören för målarne varit ett nära nog förbisedt område.

Parisiskan hade i Alfred Stevens fått sin specielle målare, som visade henne i sin miljö — i boudoiren, på visit, på gatan.

I en liten bok »Impressions sur la peinture», utgifven 1886, där Stevens framställer en del aforismer — ej synnerligen originella, men väl belysande hans ståndpunkt och ofta nog träffsäkra — uttalar han bland annat den åsikt, att »en medelmåttig konstnär, som målat sin samtid, blir mera intressant för eftervärlden än den, som — låt vara med större förmåga — målat en tid, som han ej sett». »Historiska motiv,» yttrar han en annan gång, »ha blifvit uppfunna den dag, då man ej längre intresserade sig för målningen i och för sig.» Det som en målare bör måla, det är enligt hans enkla lära, människan, sådan han ser henne med så skarpa och uppriktiga ögon, som stå till hans förfogande, och framställd med den största sanningskärlek, han kan åstadkomma.

Stevens' smak förde honom till skildringar af mondaint lif och mondaina typer. Den moderna salongsdamen från 1850- och 60-talen satte han som en produkt af tidens kultur in i den miljö af läckra stoffer och färger, där

hon var hemma, fastslog hennes karaktär, sådan den yttrar sig i hennes utseende, hennes hållning och sysselsättning — eller hennes frihet från sådan — och naturligtvis ej minst i hennes sätt att kläda sig. Han idealiserar henne ej men har fin blick för det, som utmärker henne till skilnad från andra länders eller andra storstäders kvinnor. Han är ej synnerligen djup, och psykologi är ej precis det ord, som uttrycker hans konsts grundegenskap, men målare är han, och han målar med aristokratisk och diskret penselkonst det han finner vackert, den värld, där han trifs och där han är hemma, och den världen består ej uteslutande af sidenkläder och eleganta möbler.

Stevens år belgier, född i Bruxelles 1828, uppväxt 1 ett fSrfinadt hem med utvecklade konstintressen. Han år ej uppkomlingen, som blir förtjust öfver att få sitta i en länstol och trampa en äkta brysselmatta. I nära 50 år har han bott i Paris — liksom Nittis, Albert Pasini, Bol-dini. Rops har han där blifvit fullt hemmastadd, räknas som fransk konstnär och har fått sin lilla gata i Chichytrakten uppkallad med sitt namn.

Från 1849 har han utstält små taflor, gjorda med elegant pensel och medfödd och uppodlad färgsmak. Hans målningssätt är lika elegant och delikat som Courbets var brutalt, men visar samma sträfvan efter sanningstrohet, efter att gifva la verité vraie. Stevens har hänvisat till Velasquez som sin läromästare, Velasquez, som målade det han hade för sina ögon och som, när det gälde att göra historiemåleri, skildrade sina egna samtida. Dämpadt och intimt fram-stålde Stevens sin miljö utan tecken till berättande innehåll, hans damer upplefva för ögonblicket lika litet som Meissonniers kavaljerer eller Fortunys dåsande araber. Man kan naturligtvis ha rätt att finna hans område till sin innebörd föga intresseväckande.

Af landsbygdens, folkets målare äro Courbet och Breton de mest representativa.

Om Courbet fick namn om sig som företrädare för brutal realism, så hade verkligheten, ideelt uppfattad, samtidigt sin representant i Jules Breton (f. 1827). Hans konst är till lynne och hållning raka motsatsen till Courbets. Breton söker det vackra — eller finner det utan att söka — i naturen, hos folket, i arbetet — och om han förskönar och förfinar sina modeller, så sker det af kärlek till det typiskt vackra, som en förstående blick finner hos släktet, om det också ej fått uttryck hos alla individer. Med Millet har han sina likhetspunkter men ock sin olikhet. Millets inflytande är farligt för ungdomen och för den goda smaken — förklarar ännu 1864 Ernest Chesneau. Millet smädar i sina målningar ideligen

det franska bondfolket — ur hvilket »våra intelligenta och tappra arméer rekryteras» — genom att framställa bönderna så fula och med så slö och dum uppsyn. Breton däremot är ej den, som förolämpar bonden genom att framställa honom klumpig och tankeslö. Om de bondflickor, han inålade, yttrade Millet, att sådana flickor ej stanna kvar på landet utan söka sin lycka i städerna. Bretons bondtöser höra ej till de primitiva, de ha ett drag af medvetenhet i sin hållning, men vackra äro de.

Som stämningsmålare är Breton konstnärligt i släkt med Millet, han är lyriker, då Millet var epiker, det är en rent religiös känsla också i hans naturmålningar, i hans hymner till naturens lugn och dess milda harmonier.

JULES BRETON: SKÖRDEN VÄLSIGNAS, sn bild från Artoi». Oljemålning (Pari». Luxembourg].

Breton är mera utpräglacit målare än Millet, som hade sin styrka i stämnings-teckningen med dess känsligt afvägda valörer och framför allt dess stora perspektiv. Arbetet, hvilan, den enkla och sanna lyckan, landtlifvets och landsbygdens poesi målar Breton. Han har själf växt upp i en frodig och mild bygd, ej som Millet i ett grått och sträft landskap. De båda ha från barndomen fört med sig helt olika förutsättningar. Bretons konst talar alltid om friden och friskheten i denna rogifvande natur med dess mjuka linier, dess dämpade färgtoner, dess slätter med doft af klöfver och nyslaget hö, och det är mycket af den känsla, barndomsminnena medföra, i hans blick därpå, något af den känsla, som fins hos Topelius, då han i vers eller prosa talar om barndomshemmet. Det är kärleken, som satt penseln i Bretons hand; och han har själf sagt sig ej blott »söka idealet i det sanna» utan ock »söka den synliga skönhetens essence».

Redan 1849 började Breton utställa, och på 1850-talet har han sin konstnärliga karaktär fullt utvecklad och sitt uttryckssätt fastslaget, liksom ämneskretsen naturligtvis är gifven: hembygdens natur och folk i innerlig förening.

Arbetet på åkern, hvilostunden i skuggan af det lummiga trädet, flickornas dans kring midsommarbålet, processionen genom åkrarna af hela byns befolkning med prästen i full ornat under sin baldakin — det gäller det gamla bruket att säden skall välsignas innan den skördas — det är Bretonska motiv. Ibland rena landskapsstämningar, 1 sin poetiska och intima känslighet föregångare till Cazin, Billotte, Julius Paulsen, ibland karaktärsbilder, sådana som den af den gamla bonden och hans hustru, som gå allvarliga med sina facklor i processionen, eller den ståtliga »La glaneuse» (1877), bondkvinnan, som med medveten stolthet och kraft bär sädes-kärfven på sin skuldra. Figuren är vacker i sina liniers rytm, i sitt plastiska lugn — man kan godt i henne se en personifikation af den sunda, starka ungdomen, af rasens inneboende kraft. Här fins intet vulgärt men väl detta medfödt plastiska i hållning och rörelser, som man ofta är i tillfälle att lägga märke till hos fransyskan af folket, både hos bondkvinnorna och hos fiskarflickorna på kusten. Men här som ofta har Breton fått fram stämningen genom att blanda asfalt i alla färger, hvilket gör att många hans taflor redan nu se äldre ut än de äro. Den ståtliga kärf-bärerskan verkar halfnegress med sin hudlarg af askgrått, blandadt med den evinnerliga bitumen.

Vill man ha Bretons konstnärslynne samladt i en enda duk, så finner man det i »Lärkan» — den klara sommarmorgonen med hög blå himmel öfver fältet, där en helt ung flicka med en skära i handen går fram, sjungande af fulla lungor. Den gamle mästaren har blifvit sin ung-

doms ideal trogen och har förstått att bevara sin känslas renhet och skärhet. En äkta konstnär, antingen han målar med färg eller med ord i sina små stämningsdikter. På äldre dagar har han på allvar slagit sig ner i sin hembygd, där ock hans yngre broder, den gedigne, förtjänstfulle landskapsmålaren Emile Breton är bosatt.

Courbet var fortfarande rastlöst produktiv. Någon gång hände det ännu att han blef refuserad från salongerna — t. ex. 1863, då hans »Retour de la conférence» — några mycket väl förplägade prästers hemvandring från sammanträdet — afvisades såsom »stötande för den religiösa moralen». Men i regeln utstälde han — landskap, djurbilder, genrer, porträtt. 1857 hade han åter fått medalj. Han var en af Paris' mest uppmärksammade målare, och hans realism diskuterades ifrigt af kritiken.

För mången blef han aldrig annat än ett förargelsens tecken. Det hände fortfarande, att han förklarades vara en humbug, och mer än en af hans målningar stämplades med ordet »bouflonneri». Man saknade pietet mot hans barndomsbygd i »Begrafningen i Ornans» eller i bilden med de hemvankande prästerna. Han är — liksom Delacroix

var — »det fulas apostel», han rotar i smuts, han liar »intet spår af talang», yttrar 1864 E. Chesneau — samme man som vid samma tillfälle varnade ungdomen för Millet. Courbet »saknar de allra första egenskaper, en allvarlig målare bör fordra af sig själf», har Maxime du Camp sagt 1855. Man stämplade realismen i hans badande kvinnor såsom »malpropre» och fann taflan vältaligt förkunna den sanning, att ett bad kan vara högeligen nödvändigt. Man anmärkte på hans figurers osköna ställningar liksom på motivens banalitet. Man hånade »mästarens» fåfänga — han framstälde sig själf i sin atelier, omgifven af besökande herrar och damer och af ett vimmel af åskådare med en halfnaken kvinlig modell som taflans ljuspunkt, och i den i själfva verket ganska oförargliga taflan »Mötet» — mera känd under den skämtsamma titeln »Bonjour, monsieur Courbet!» — visade han, med hvilken vördnad ban mottogs vid besök i sin hemtrakt. Men äfven flertalet bland bclackorne erkände de vackra egenskaper, hans landskap och djurbilder ägde. Där fann man friskhet och renhet i tonen, ärlig natursträfvan utan afsikUig eller ofrivillig brutalitet, harmoni i hållning och kolorit. Räfven i räfsaxen, den döende hjorten och främst hjortarnas gömställe i skogens 4jup omtalades som solida och äkta verk af en konstnär, som likväl oftare framhölls som en humbug än som en mästare.

Man kan ej annat än .förundra sig öfver de strider, Courbets målningar väckte, öfver de ideliga klagovisorna och de förvånansvärdt inskränkta omdömen, som litet emellan gjorde sig hörda. Allt för ofta har Courbet blifvit bedömd mera efter sina teorier ån efter sina alster. Äfven han är liksom de allra flesta af de samtida en lärling af gamla mästare, Caravaggio och de spanska realisterna bilda hans utgångspunkt. Han böljar med att måla med asfalt, blandad in i alla färger, i »Begrafningen» är färgen genomgående mustig, fet och oljig, till och med luften är brun. Behandlingen är bred och kraftig, och — hvad som förvånar — man finner ej spår af karrikatyr hos figurerna, och fulare än hvad folk är mest kan man ej finna dem. Hos flickorna, som sålla säd i stugan (»Les cribleuses de blé», 1855), söker man förgäfves något brutalt, taflan är märkligt ljust hållen, i hvitt, ljusrödt, ljusblått, en föregångare till det blonda måleriet. Äfven »Bonjour, M. Courbet!» är ljust hållen och slätt målad men utan spår af fri-luftsvalörer. I några hans dj urta flor härskar ännu asfalten, den stora hjortstriden t. ex. är genomgående brun och tråkigt målad, den stora kotaflan »Siesta» saknar luftperspektiv, men räfven i saxen är, fastän brun, konsekvent, vackert harmoniskt genomförd. »Remise des che-vreuils» visar frisk grönska och omsorgsfullt detaljutförande, och äfven 1 små landskap (exempelvis i den lilla skogsbilden från Jura, 1864, som var ett af Courbets nummer på hundraårsutställningen 1900) öfverraskar han genom finhet och friskhet, genom frihet från asfalten, kall, klar luftton öfver det hela. Han var alls ej fången i den teknik, han inlärt i ungdomen, hans natursinne förblef friskt och mottagligt för intryck, liksom hans pensel var kraftfull och manlig.

Mycken fantasi ägde han ej. Han ser med nyktra ögon och målar det han ser. Han är alls ej lyriker, han är en handfast, ärlig målare, en

dugande färgkonstnär. Några af hans genrer (Stenhuggarne, Begrafningen) bilda ett datum i motivens historia — men just dessa ha mindre intresse i eftervärldens ögon. De ha blifvit öfverträffade som målningar och äfven som socialt psykologiska framställningar. Courbet var en robust, bondsund och blodfull natur utan mycken förfining och tyckte om soliditet i alla former — äfven i hafsvågor. Det har blifvit påpekadt, att han målade vågorna metalliskt, fast, hårdt, att hans »La vague» ej har lättheten, genomskinligheten i Böcklins haf. Detta är onekligen lika sant som att Courbet var en helt annan natur än Böcklin, hvilket dock ej behöfver framhållas som en dålig egenskap hos honom.

En kort tid 1861 var han atelicrchcf. Programmet för arbetet i hans skola upptog för första veckan ett lefvande djur som modell — man började med en oxe — den andra veckan lefvande modell, naken eller klädd, den tredje målning efter naturen ute på landet, den fjärde stilleben Det gick kamratligt och gemytligt till, mästaren målade samma motiv som lärjuftgarne. Courbets undervisning skildras af hans elever som rättfram och sund, alls ej ensidig — att han förordade bruket att lägga färgen på duken med palettknif hellre än med pensel, var den enda ensidigheten. Och tilltaget att måla med knif är dock ej så absolut konstfördärfvande. Blott en målning blir bra, så bör det vara likgiltigt, om den är målad med knif eller pensel eller med fingrarne eller med hvad som helst.

Vid världsutställningen 1867 — där Courbet deltog med några nummer — hade han jämte den unge Édouard Manet anordnat cn ny separatutställning, där han samlat 132 målningar och ett

Oljemålning (Parie, Louvre).

COURBET: HJORTARNES GÖMSTÄLLE.

par skulpturer. Han tyckte alltid om massverkan. I München, där han 1889 jämte flere fransmän deltog i utställningen, väckte han mycken uppmärksamhet. Så utbröt kriget, och det blef till olycka för honom liksom för hans fosterland. Efter kommunens fall blef han, som bekant, anklagad för att ha vållat Vendömekolonnens störtande och dömd till ett halft års fängelse, men därmed vann han ej försoning med samhället. Salongen 1872 stängde ostentativt sina dörrar för honom, och han dömdes åter att betala 323,000 fr. med 10,000 om året till kolonnens återställande. Det ser verkligen ut, som om denna rättegång blifvit skött på ett lika egendomligt sätt som ett par senare ryktbara rättegångar i Frankrike. Encyclopedie La-rousse — Frankrikes »Nordisk familjebok» — säger, att domen varit absolut orättfärdig — Courbet ingick i kommunens regering 14 dagar efter sedan kolonnens störtande blifvit besluten, hans brott skulle ha legat i att hau ej hindrade företaget. Under den efter kommunen följande reaktionen var emellertid ingen rättvisa att vänta. Ruinerad gick Courbet i landsflykt till Schweiz, hans egendom togs i beslag och hans målningar såldes så godt som i hemlighet, man brydde sig knappast om att annonsera — pä auktion och inbrakte omkring 12,000 fr. för det hela. liruten, ej mera lik sitt gamla jag, lefde Courbet till 1877. då han på nyårsaftonen afled i Vevey. Att några år därefter staten gaf ett slags upprättelse åt det politiska offret genom alt inköpa några af hans mest representativa verk — »Begrafningen i Omans» hade staten kort därförut erhållit som gåfva af Courbets syster — väckte naturligtvis harm hos de oförsonliga, som ansågo att staten hade rätt att taga all hans egendom som afbetalning pä de 323,000, och likaså förargade man sig öfver, att akademien upplät sina lokaler till utställning af hans samlade alster. Denna utställning — våren 1882 — väckte förtjusning och ilska, ett tvistefrö fortfor Courbet att vara äfven efter döden. Att de konsekvent akademiska fortfarande i hans konst funno »intet ideal och ingen skönhet», att han blef omtalad som en charlatan, som genom skandalens port kommit in i ryktbarhetens land och som var föremål för alla rättänkandes förakt, som människa ej mindre än som konstnär, det är mindre att undra öfver än att realismens och de oberoendes lofsjungare pä 1880-talet, J. K. Huysmans — betydligt fanatisk och oresonlig i sina konstomdömen — efter denna utställning förklarade, att mannens talang var »en fullkomlig mystifikation».

Det borde väl ej bli tal om annat än att gifva Courbet en plats bland sin tids verkligt ursprungliga, lifskraftiga och för utvecklingen betydelsefulla konstnärer och finna hans verk, i dess helhet sedt, vara utslag af ett äkta målartemperament — man må sedan tänka hvad man vill om hans ringaktning för historiemålning, för änglar och gudinnor och allt hvad hans ögon icke kunde se.

Ett motstycke till Courbets genrer gaf den af sin samtid snart sagdt glömde, först på 1890-talet åter »upptäckte» Alphonse Legros (f. 1837, länge £>osatt i London, skulptör och gravör på samma gång som målare) i sin J>räktiga »Ex voto» 1861, några bondkvinnor knäböjande för en madonnabild » ett skogsbryn. Där fins styrka i behandlingen och must i färgen utan Courbets asfalt och Manets svarta isättningar, där fins karaktär och förträff-'i^t uttryck i figurerna. Men Legros hörde till de konstnärer, som förblefvo **"fcan inflytande — så mycket mera buller väckte hans samtida Édouard Manet.

Vid Courbets sida uppträdde ett par gånger under kejsardömet ostenta-

nog denne unge man, som blef hans arftagare såsom måleriets moderni-s^rare och skandaliserare. Manet (f. 1832, d. 1883) började som lärjunge till Couture, studerade hela 6 år i dennes skola, besökte så Tyskland, Italien, M olland, Spanien. Frans Hals och de spanska realisterna blefvo hans liksom Courbets förebilder — flera af hans tidigare studier äro uppenbart gjorda Nordenivan, Konsthistoria. 33.

med gamla målningar i minne — af Velasquez, Ribera och andra. Äfven Goyas inflytande på honom är uppenbart. »Se där», skref Tliéophile Gautier 1861 om Manets groteska gitarrspelande spanjor, »se där en guitarero, som ej kommer från Opera comique. Men Velasquez skulle hälsa honom med en liten vänlig blinkning och Goya skulle bjuda honom eld på cigaretten.»

Det var i början af 1860-talet, som Manet, liksom förut Courbet, vandrade genom skandalens port in i ryktbarhetens land. Den döde Kristus, omgifven af änglar, Olympia, Frukosten i det gröna tillhöra dessa år. Manet blef hjälten bland de misslyckade, bland dem, som lingo skrattarne på sin sida på de refuserades salong 1863. Vid världsutställningen 1867, där han också hörde till de refuserade, deltog han i Courbets separatutställning. Bland hans 50 nummer där

återfann man hans kamptaflor från de sista åren. Ny skrattsuccés, stor förargelse. Skämt och speord haglade öfver denne charlatan, som till hvarje pris ville väcka uppseende och som naturligtvis endast i dylik afsikt smort ihop all denna gallimatias.

Denne charlatan var en väluppfostrad ung man med eleganta vanor och ett älskvärdt och tilldragande uppträdande. Han hade endast det felet att vara envis i sina försök att införa öfverflödiga och smaklösa nyheter i måleriet och att i stället för att gå samma väg som andra och bli en aktad målare ibland de aktade äflas att styra emot strömmen. Det gör man ej ostraffadt, om man ej är ett första klassens snille.

Hvad var det då i dessa taflor, som väckte denna allmänna förargelse? »Le déjeuner champêtre» visade en kvinna, som efter badet sitter absolut oklädd i gräset i samspråk med ett par absolut påklädda unga herrar, medan i bakgrunden en annan kvinna, klädd i linnet, är ute och plaskar i floden. Alltså ett motiv af den art, som Tizian, Georgione och många andra målat — visserligen i ett land och på en tid, då seder och bruk voro andra än i Napoleon III:s Paris — och som publiken såg i Louvre utan att förargas. »01ympia> var en liten modellflicka, som i en ganska ostentativ ställning låg på en bädd, den hvita kroppen sedd mot det hvita lakanet — bakom syntes en negress, klädd i rödt, med en stor blombukett och vid den liggande flickans fötter en svart katt. Idén var tydligen hämtad från Goyas »Maja» i Madrid, men Goyas modell var vacker, både med och utan kläder. Olympia är svagt tecknad och slätt och tråkigt målad — hon gör närmast intry ck af att vara en ful och elak flicka, blodfattig och allt annat än tilldragande, och det var väl allt detta, som retade både juryn och allmänheten.

Men hvarför salongsjuryn refuserade »Flöjtblåsaren» — en liten käck musikantgosse i röda byxor, målad bredt och hurtigt med enkla medel — och hvarför man i denna studie såg en utmaning mot publiken, det blir svårt för eftervärlden att förstå.

Manet sökte i främsta rummet ett samladt, förenkladt mätningssätt. Det betyder för honom föga, hvad han målar, taflan har ej tillkommit för att framvisa det ena eller det andra föremålet, utan snarare för att visa den ena eller andra färgverkningen. Motivet är »en förevändning för analys». Den

nakna kvinnan i »Frukosten» är där, därför att hennes kropp gör en god verkan i taflans färgskala och därför att det roat målaren att måla denna hvita kropp i det gröna. Olympia med negress och katt var naturligt nog en färgidé, intressant genom motsättningarna af svart och hvitt, genom de stora planerna, den enkla, dekorativa hållningen. Det är fullkomligt onödigt att söka en mening i dessa taflor, söka något underförstådt, de innehålla intet annat än det som synes, de äro inga berättelser i färg, de äro ljus och skugga, lokaltoner och lufttoner, färg och teckning.

»Frukosten» verkar dekorativ väggfyllnad med sin behagliga totalton af den starka grönskan. Den nakna kvinnan verkar — som Manets figurer ofta göra — urklippt ur taflan, har ej spar reflexer af luft, men däremot de för Manet pä hans tidigare stadium typiska isättningarna med svart färg. Teckningen är rä och klumpig utan finhet.

I de nämnda malningarna är friiuftsproblemet ännu ej upptaget, målningssättet är bredt, allt annat än elegant, färgen hållen i jämna plan, halftonerna kunna vara förbisedda liksom modellcringen. Frän Velasquez fick Manet den kalla silfvertonen i skuggorna, som kraftigt stack af mot den äfven hos flertalet franska malare ännu vanliga bruna färgen. Ännu i »Le bon bock», den öldrickande mannen med pipan i munnen, ett rättframt och gemytligt porträtt från 1873, var bitumen ej bannlyst. Nästa steg framåt från de grå skuggorna blef försöket att belt enkelt stämma färgtonerna — äfven skuggorna — i samma valörer sinsemellan som de visade sig äga ute i det jämna och fulla dagsljuset.

1870-talet betecknar Manets framträdande som »le maitre impressioniste». Föi-st då komma konsekvenserna af hans sökande till sin rätt, han utbildar då sitt eget språk, dit hans föregående studium tenderat. Han står då midt i den rörelse, som bildar det realistiska måleriets kulmen. Vi skola återfinna honom där.

Manet var en af de målare, som synas födda till förargelse för alla konstälskare, som vilja lefva i fred ocli ej oroas. Hans utmanande ämnen förargade, och målningssättet förargade än mera. Han blef bedömd med en ensidighet, som tagit sig uttryck ännu ett årtionde efter hans död. Att ban ej kunde mala upprepades ända till leda. Ännu om det karaktärsfulla porträttet af sångaren Faure i Hamlets roll (1877) skref Henri Houssay, att det var »utan proportioner, utan relief, utan kraft, utan lif». Dylika dumheter hade sin publik, som dumheten alltid har — incn de, som vagade försvara Manet, möttes med en storm af förbittring. Zola hade 1866 trädt inom skrankorna för de principer, Manet

representerade — med den närmaste påföljd, att redaktören för den tidning, där de börjat införas, ej vagade fortsätta serien utan skaffade sig en rättrogen kritiker, som kunde skrifva i abonnenternas smak. När man nu läser dessa Zolas artiklar — de trycktes sedan i bokform i samlingen »Mes baines» — förvånar man sig öfver att de kunnat väcka så mycken ond blod. De äro klartänkta, logiska och sansade, de förorda uppriktighet och sanningssökande i konsten, inen de uppställa ej realismen som den enda berättigade konstart. Högre än ett konstverks realitet sätter författaren dess temperament. Någon absolut sanning tror han ej på, lika litet som på något absolut konstideal. »Måla sant, så skall jag applådera, men framför allt mala personligt och lefvande, och jag skall applådera ännu starkare.» Att man kan åstadkomma ett poetiskt intryck utan att frångå det reela, framhäfver han pä tal om Millet, som han fann mala landsbygden »i dess sanna poesi». Men Zola kunde dock ej afhålla sig från att bedja gamle Corot slà ihjäl nymferna, som befolkade hans lundar, och ersätta dem med bondkvinnor. Han ville se en mera jordisk och mera kraftfull natur än den han fann hos Corot, och det må man väl tillåta honom önska för sin del.

Det är i denna artikelserie Zola uttalar de sedan så ofta återgifna orden: »Definitionen på ett konstverk kan ej bli annan än denna: Ett konstverk är ett hörn af skapelsen, sedt

genom ett temperament» — ett uttryck, som förekommer bra nog likadant i bröderna Goncourts kort därefter utkomna roman »Manette Salomon»: »la réalité vue par de la personalite de genie». Kfter Zola fingo nyhetsmännen andra försvarare, som bidrogo till att lära publiken se försöken med lugn och utan förutfattad mening om att det hela var humbug och fuskverk.

7.

Skulpturen gick lugnt och säkert framåt. Ur Rudes atelier utgingo bland andra Carpeaux, Frémiet, Cain.

Jean Baptiste Carpeaux (f. 1827, d. 1875) var skulpturens Delacroix, lidelsefull, ständigt sökande, en ständigt vaken iakttagare, ständigt med skizz-bok och penna i handen, energisk och nyhetsman för sin tid.

Hans studier i Rom (från 1854) fingo till närmaste resultat gruppen »Ugolini med sina barn» (i Tuilerieträdgården), stort och djärft hållen i form och i uttryck, smärtan hos fadren inför de döda och döende barnen tolkad med lidelsefull intensitet. I ännu högre grad gick Michelangelo igen i gruppen »Franska kejsardömet sprider ljus öfver världen och beskyddar vetenskap och landtbruk» (Tuilerierna), men efter denna grupp följde reliefen »Kloras triumf» (på pavillon de Flore därstädes) med dess behagfulla liflighet, sedan följde »Dansen», en af grupperna på operans fasad — den ansågs till en början vara en skandal och ett hån mot den goda smaken — ocli slutligen »Världsdelarne uppbära jordklotet» på fontänen vid Avcnue de 1'Observatoirc. Kormkaraktär, jämvikt, rörelse finner man i alla dessa af behag och lif burna verk. Monumentalt, storslaget hållna äro de alla — främst världsdelarnes grupp — världsdelarna i gestalt af fyra kvinnor, en europeiska, en liegress, en kinesiska och en pcruvianska, med förenade krafter bärande jordens glob på sina skuldror. Rytmen i den långsamma vändningen är lika suggestivt gifven som i »Dansen» den sväfvande rörelsen. I Carpeaux' relieffer är den dekorativa effekten skarpt framhållen, dagrar och skuggor användas för att ge illusion, och det är alls ej fråga om någon klassisk enkelhet. I sina porträttbyster upptog Carpeaux de bästa traditioner från 1700-talet och behandlade dem på sitt intensivt personliga sätt, energiskt och karaktärsfullt. Han var den förste möderne porträttör bland moderna skulptörer.

Kastän ibland omstridd hörde Carpeaux dock ej till de misskända och intog alls ej strykpojkens plats bland konstnärerna, såsom Delacroix eller Rodin. Han hade en gynnare i kejsaren. Han modellerade den lille kcjsarprinsens staty med en hund vid sidan och prinsessan Mathildes och andra höglieters byster och han trifdes godt vid hofvet i Compiègne. Husliga olyckor ödelade hans lif.

Hur mycket Carpeaux än ansågs spränga skulpturens lagar, så var hans konst dock mera form och sammanhållning än hvad man fann hos hans något äldre kamrat Frémiet. Bizarr kan man aldrig kalla Carpeaux, men det har Frémiet mer än en gång blifvit kallad, därför att han bildade sina egna stillagar och i högre grad än någon af sina föregångare sökte eller omedvetet fann det originella, det måleriska i linier och former. Nervositet men på samma gång allvar konstateras lätt i hans konst, esprit i iakttagelsen, stilisering i behandlingen, alltid originalitet men aldrig banalitet.

Emanuel Frémiet (f. 1824) hade liksom Carpeaux växt upp i fattigdom — han hade i sin ungdom bland annat varit anställd vid la Morgue, där

hans uppgift var att måla öfver fläckarne på de drunknade. Så hade han arbetat hos sin morbroder Rude och debuterat redan 1843 med en gasell. Af hans djurstudier från denna tid är den sårade hunden, som söker bita upp knuten på sitt förband omkring benet, kanske den mest allmänt kända. Till hans djurgrupper få vi väl räkna centaurer och satyrer — bland dem den humoristiska gruppen i Luxembourgmuseet af den lille satyrpojken, som ligger på magen, lekande med ett par löjliga, klumpiga björnungar. Från att behandla djuren ensamma öfvergick Frémiet till hästar med ryttare, kavalleristaty-etter, galliska och romerska krigare.

Ryltarstat3'er ha sedan förblifvit hans specialitet (Napoleon den store, Louis af Orleans på slottet Pierrefonds, Jeanne d'Arc — tre olika ryttarstat3'er, den andra i ordningen uppställd i Paris pä Place de Kivoli — Velasquez utanför Louvre och flera). Den historiska karaktären dref han kanske längst i Louis' af Orléans efter dess omgifvande gotiska arkitektur lämpade harneskklädda bild. En motsats till dylika historiska statyer utgöra lians moderna jokejbilder, magra, senfulla figurer, alls ej utan sin komik och med starkt betonad karaktär, där de med öfverlägsen säkerhet sitta på sina magra fullblodskapplöpnings-liästar. Kör hästens olika raser har han en gammal kavallerists blick.

Karaktären är det han alltid söker och uttrycker, det skarpa förståndet är hufvuddraget i hans konst, det behärskade lugnet, den orädda realismen. I)et karaktäristiska, lefvande går hos honom alltid före det traditionelt vackra, han låter t. ex. Louis' af Orléans

häst stå lugn med benen i bredd och förmår äfven i denna ställning gifva bilden plastisk hållning. Hans elefantunge — en af bestarna utanför Trocadéro — är så plastiskt oskön, en fiende till all traditionskonst kan önska, och när lian gör en porträttstaty, är han ej rädd för realism, t. ex. då ban framställer den lille Mcissonnier i trånga byxor och höga stöflar (staty i Poissy, jämte Rodins Bastien-Lepage det mest typiska prof på realistskulptur). Antingen det är fråga om människor eller djur, så ger lian individen, analyserar och specialiserar. Djurskulpturen för han ett steg längre fram än hvad Barye ocli kanske äfven längre än Auguste Cain förmådde. Cains specialitet är strid mellan rofdjur, helst lejon och tigrar, hvilkas karak-

CARPEAUX; VÄRLDSDELARNA UPPBÄRA JORDKLOTET.

(Paria, Avenue da 1'Obaarvatoire.)

tär och rörelse han ger ett imponerande och monumentalt uttryck (Lejoninna i strid med rinoceros i Tuilerieträdgärden). Typisk för Frémiets naturell är ett belåtet lugn, då han får röra sig med våldsamma motiv, vilda bestar i häftig rörelse, dessemellan bilder af elegant nervositet (hästgrupperna på fontänen under Carpeaux' »Världsdelar», Falkbäraren, Mannen från stenåldern, Gorillan, som fångat en kvinna och med en sten i handen försvarar sitt byte). Hans konstnärliga uttryckssätt var redan under kejsardömet fullt utbildadt.

Frémiet är en af vägvisarne i den moderna skulpturen. Han har fört monumentalplastiken till en liflighet och en betonad uttrycksfullhet, som förut ej varit ansedd som förenlig med denna konstart.

Vid sidan af dessa den unga skulpturens företrädare få vi ej glömma de mera betänksamma, som en hvar enligt sitt temperament höllo goda traditioner vid lif. Guillaume, det klassiska formstudiets mästare, som tillhörde romarskolan på 40-talet och på 90-talet blef dess chef, Perraud, (Bacchus som barn lekande med en satyr, den strängt hållna gruppen »det lyriska dramat» på operafasaden), Cavelier (den för sin adel och nobless högt prisade gruppen »Gracchernas moder»), Carrier-Belleuse (»Hebe sofvande under örnens vingar»), Aimé Millet (Ariadne, Kassandra), Jouffroy, Mail-let. Många flera vore att nämna.

1860-talet medförde ett betydande tillskott af konstnärskrafter. I årtiondets början uppträdde Paul Dubois, Bodin, Barrias, Bartholdi, Falguière, och efter dem följde Chapu, Mercié, Delaplanche, Saint-Marceaux. Rodin fick sin »Mannen med den krossade näsan» refuserad 1863. Dubois segrade året därpå med sin bronsstaty »Johannes döparen som barn» och 1865 med sin florentinska sångare, båda påverkade af florentinsk bronsplastik från 1400-talets början. Äfven Falguières »Segraren i tuppfäktningen» (1864) gaf ett prof på den franska bronsplastikens lilfullhet.

FREMtET: JEANNE D'ARC.

Brona (Paris, Place de Rivoti).FEUERBACH: PLATOS GÄSTABUD. Oljemålning (Berlin, Nationalgalleriet).

IX.

TYSKLAND INTILL 1880-TALET.

1.

Pen tyska konsten anses nu vara inne i realismens skede. Pilotys historiemåleri kallas historisk realism, att genremålarne i Dusseldorf äro realister är höjdt öfver allt tvifvel — Knauss blir till och med af en fransk författare kallad naturalist, och detta därför, att han ej kan inordnas i någondera af »skolorna», hvarken i den klassiska eller i den romantiska.

För de äldre düsseldorfarne, för Schadow t. ex., betecknade böjelsen för moderna genremotiv, för framställningen af det alldagliga, ett steg nedåt från idealitetssökandet. (Kii Piloty gaf i sina historiska skildringar den handgripliga verkligheten allt för stort utrymme på idéns bekostnad, visade, som det sades, för mycket medgifvande åt ett ytligt begär efter verklighetsillusion. Naturstudiet var ännu i en del lärdes och skrifvandes ögon något, som borde misstänkas. Till och med en konstnär som Schadow ansåg Menzels teckningar till Friedrich II:s historia vanhedrande för den store konungens minne. Det hjälpte icke, fordran på verklighetstrohet, på en reel behandling af de yttre tingen låg i luften. De klassiska draperierna måste vika för stoffet, formen för färgen. Corneliusskolans kartongstils tid var förbi.

München förblef monuinentalmåleriets högkvarter i Tyskland. Man sökte där allt fortfarande storhet i konsten, man var ej rädd för att våga, man spände upp jättedukar, och man behandlade med förkärlek häfdernas stora ämnen.

Kung Maximilians styrelse tycktes lika litet inom måleriet som inom arkitekturen medföra den väntade uppblomstringen. Liksom byggnaderna vid Maximilianstrasse stå för eftervärlden väggmålningarna i Nationalmuseet och de väldiga dukarna i Maximilianeum såsom ej synnerligen lifvande exponenter af tidens möjligheter. I Maximilianeum var meningen, att samtidens främsta målare skulle framställa världshistoriens hufvudmoment. I 30 stora målningar ha vi tillfälle att följa dessa — från pyramidbygget af Gustaf Richter till slaget vid Leipzig af Peter Hess — och vi ha tillfälle att studera inflytandet af de belgiska förebilderna i historisk uppfattning liksom i utförandet, i den rika kompositionen, i hopandet af stofler, i koloriten. Man behöfver endast kasta en blick på Pilotys »Ligans grundande» (1854) för att konstatera öfverensstämmelsen. Det är möjligt, att man skulle spåra olikheter, om man direkt från dessa målningar skyndade till Bruxelles för att jämföra med Keysers och Gallaits — då intrycken af de belgiska och de tyska taflorna äro ett par år gamla, ser man knappast någon olikhet mellan dem.

Karl von Piloty (f. 1826, d. 1886) är riktningens hufvudman och medelpunkt i Tyskland.

Med >Seni inför Wallensteins lik> (1855) vann han den afgörande seger för det historiska stoffmåleriet, som hans framställning af ligans bildande förberedt. Någon stark stämning ger taflan knappast, det intryck, man för med sig frän den, är intrycket af att den är duktigt mälad, men färgerna — blått, gult, rödt — ge ingen vacker harmoni, bisakerna tilldraga sig minst lika mycken uppmärksamhet som de båda människor, som förekomma på taflan, den fallne Wallenstein och den framför honom stående Seni. Piloty hade studerat någon tid i Antwerpen och gjorde därpå flera resor till Kom. Han delade sig mellan klassiska motiv och bilder ur 15- och 16-talens historia — »Nero på Roms ruiner», »Caesars död», den sistnämda utan många distraherande bisaker, »Maria Stuarts dödsdom», »Wallensteins intåg i Kger», där han i Wallensteins gestalt ger en god karaktärshild af fatalisten, som låter sig föras mot sitt öde. Blek och grubblande sitter fältherren i sin bärstol, som bäres af soldaterna, stadens murar och torn afteckna sig mot himlen — att tåget som bäst passerar öfver en kyrkogård mellan grafstenarna är onekligen ej nödvändigt för stämningen. I fotografi gör den ganska lilla taflan ett nästan monumentalt intryck — i allmänhet göra Pilotys och hela hans skolas alster en mera imponerande verkan i stora fotografier än i original, och detta trots de koloristiska egenskaper, man hos dem konstaterat.

Efter nämda arbeten följde »Germanikus' triumftåg», där Piloty framstår som en ytterst skicklig anordnare af en effektfull utstyrselscen.

Germanikus tagar i triumf genom Roms gator, förbi kejsaren, som sitter slapp och sam-mansjunken på sin troil, förbi

de förnäma damerna, omgifna af kavaljerer och slafvar — i förgrunden de germanska fångarne, den gamle prästen, som ledes i skägget af en grinande knekt, den trotsige unge kämpen i bojor, björnen med ring i nosen, den gamle sångaren, som kastat sig ned på marken med sin lyra invid en hög vapen och andra attributer, som fylla en ledig plats på duken. Och som medelpunkt den blonda Thusnelda, keruskerhöfdingens gemål, som går fram stolt och med sänkta ögon, det gyllene håret utslaget, och bredvid går hennes lille son, som håller henne fast i klädningen och ser ond ut.

Det hela en med mycken patos gifven episod ur en opera, iscensatt med prakt, talang och historisk detaljkunskap. Jag har aldrig sett papekadt, att Thusnelda och gossen påminna om

PILOTY: QERMANIKUS' TRIUMFTÅG. Oljemålning (München, Nya pinakoteket).

en grupp på Kaulbachs »Karl den stores kröning», fastän Pilotys furstinna för sig med mera stram hållning och är större tragedienne än motsvarande dam hos Kaulbach.

Piloty öfverträffade sina samtida inom Tyskland i framställning af dylika praktbilder, där komposition, gruppering, stofferna äro hufvudsaken, ej minst sådana detaljer, som vittna om arkeologisk kunskap och samlarbegär. Med rätt har man sagt, att hans skolas ideal i fullaste mått realiserades af Meiningens hofteater, och ordet »Meiningerei» uttalas ofta af tyska författare i förbindelse med Pilotyskolan. Piloty sökte sina utgångspunkter hos högrenässansens stora kolorister, köttets och stoffets målare, han komponerade i färg lika mycket som i teckning, och detta var på hans tid nytt i tyskt måleri.

Man kan ha olika åsikter om de koloristiska förtjänsterna i en målning af Piloty — men ett ord kan man svårligen undgå att uttala inför taflan, och det är: atelier färg. Det är något unket öfver tonskalan. Där saknas det atmosferiska ljusets rikedom och växling, det är ej luften, som omsveper föremålen och bestämmer valörerna, det är färgerna själfva, som lysa. Den stora svagheten hos Pilotys skola är att den sökte färgharmoni mera i gamla målningar än direkt i naturen. Om dess dyrkan af de historiska ämnena — af hvilka några blefvo rent af skolans gemensamma egendom — skämtades blodigt, t. ex. af Oberländer i den teckning, där han visade målarens portvakt, hushållerska och ett stadsbud bärande bort en tafla, på hvilken man

ser de tre i historiska kostymer agera Maria Stuart och rådsherrarne, som meddela henne dödsdomen.

Piloty utöfvade stort inflytande på en stor elevkrets, såväl utländingar som tyskar. Bland hans tyska lärjungar äro Lenbach, Grützner, Diez, Makart, Max, Liezen-Meyer, Brozik. Inflytande af hans riktning skönjes hos många flera, om ock intryck från äfven andra håll spela in. På olika håll skönjas under detta skede stora ansatser till mer eller mindre nationelt historiemåleri, i det stora hela i samma anda. Polacken Siemiradskis i Rom målade »Neros facklor» är typisk nog, en på arkeologiskt trogna bisaker rik bravourmålning. Likaså Gustaf Richters förut omnämda »byggandet af pyramiden», snarare en jätteillustration i färg till en roman af Georg Ebers än en trovärdigt verkande kulturbild. Det är följdriktigt nog, att det teatraliska i Pilotys sätt att se historiska tilldragelser i förening med hans förkärlek för måleriska stoffer och museikrani utlöpte i Makarts prunkande prakttaflor. Dessa beteckna riktningens höjdpunkt och slut, liksom inom ett annat område Lenbachs porträtt beteckna höjdpunkten af det på galleristudier fotade ateliermåleriet. Den tyska monumentalkonsten, som började med Cornelius' flärdlösa bilderboksstil med förakt för allt tomt ögonsmekande, hade urartat i yppiga symfonier i färg, utan annan mening med färgen än att den skulle dekorera, skulle ge intryck af prakt, glans och rikedom.

2.

I Dusseldorf blef jämte landskapet den berättande hvardagsgenren den dominerande konstarten. Historiemåleriet trifs ej i de små konstförhållandena, som ej medföra beställningar på monumentala verk, och den elegiska romantiken har öfverlefvat sig själf. Genren efterträder det historiska känslomåleriet. Några ansedda mästarenamn gifva glans åt skolan, ungdom kommer dit från "olika håll, många från utlandet, ej minst från Sverige och Norge, man studerar på akademien eller på mästarnes atelierer, upptar de motivkretsar och typer, som självmant erbjuda sig, ofta ock det lynne, som ligger i luften. En del reser vidare, många komma tillbaka efter studier i Paris eller Italien, flera af främlingarna bli bofasta i Düsseldorf i många år, några till döddagar.

I Düsseldorf liksom i det öfriga Tyskland går genremålaren omkring och söker måleriska motiv och intresseväckande typer. I Syd-Tyskland hade han funnit mycket, värdt att flytta in i konsten, det borde ej heller vara brist på dylikt i Rhentrakten och kringliggande länder. Genren i Düsseldorf blir fridsam och hemtreflig som Ludvig Richters värld, den blir gemytligt småborgerlig som Spitzwegs motivkrets, humoristisk som Enhubers. Målaren

KNAUSS: BEGRAFNING I BYN. Oljemålning.

skildrar hvardagslifvet, företrädesvis dess festliga eller högtidliga ögonblick, för omväxlings skull ibland äfven dess slitningar och sorger. Han vill roa eller han vill röra.

Han är — om jag får upprepa hvad jag en gång yttrat * — gäst på bröllop i byn och på begrafning i landsortstaden. Med de resfärdiga utvandrarne tar han på kyrkogården afsked af familjens grafvar, och han är med bland de nyfikna, då den glada dopskaran visar sig i kyrkporten. Han deltager i farfars och farmors husandakt, i fars och mors födelsedagsbestyr, i kurtis och förlofning de unga emellan. Han är med om dansgillen, skördefester, marknader och upptåg af alla slag.

Han har en vaken blick för olika typer. Han känner till punkt och pricka den hederlige bondgubben, den myndiga husmodern, de glada och söta flickorna, den sorglöse och förälskade sjömanspojken, den förslagne landtadvokaten, den gemytlige schackraren, den orädde fiskaren, den ädle lotsen. Ett alldeles särskildt intresse hyser han för de kuriösa figurer, som åstadkomma omväxling i hopen af korrekta medborgare, för alla slags vagabonder, för kringvandrande musikanter, zigenare, lindansare och björnförevisare. Han skänker gärna åt skälmarna ett försonande drag af gemytlig humor och ger vagabondens dotter en vemodig blick, som uttrycker hennes längtan efter ett lugnt lif i ett fridsamt och putsadt familjehem med grytan på spiseln, en pittoresk, skulpterad trätrappa upp till sängkammaren, tallrikar på skänkskåpet och lerkrukor, kålblad och morötter på golfvet i förgrunden.

Han målar småflickor med ocli utan kattungar, smågossars första erfarenheter af rökningens verkan, moderskärlek, änklingens sorg och tröst af sitt barn och gubbens förargelse, då han slagit sönder sin pipa. Han blir ej sällan sentimental och sötsliskig, men dessemellan skrattar han godt åt lifvets små vedermödor och åt dess lustiga företeelser. Små historier har han fullt upp att berätta.

Düsseldorfgenrens hufvudman, som i sin konst afspeglar skolans karaktär, är Ludvig Knauss (f. 1829). Han var en af de främste i att bilda den till hvad den blef, och han höjde den i rent måleriskt afseende. Han var i seklets midt på sitt område nyhetsmannen, som åter påminte de tyska målarne om att en målare måste kunna måla, att det ej var nog att äga poetisk fantasi, uppfinnings- ocli kombinationsförmåga.

Själf utbildade han sin skicklighet under 8 års vistelse i Paris (1852—1860). Under denna tid vann han ett berömdt namn äfven hos de franska målarne, men sitt område hade han fastslagit redan före paristiden — »Kalskspelarne», i allo typisk för hans läggning ocli lynne liksom för hans studium af de nederländska genremålarnes behandling ar färgen och ljusdunklet, målades 1851.

Han är i främsta rummet karaktäristiker och fysionomist, långt drifven i att lustigt och åskådligt karaktärisera cn figur och göra honom typisk för en bel klass. Karaktären skärper han gärna till karrikatyr (exempelvis i bilden af den gamle schackraren, som undervisar sin förhoppningsfulle son i yrket) och figurerna ställas i regeln fram till beskådande med deras lynne i skarp belysning (»byprinsen», en liten bondgosse, hvars drygliet och högfärd lysa på en half mils afstånd). Det händer ofta nog, att figurerna göra sig besvär för att bli uppmärksammade, att i deras hållning och mimik ligger ett otvetydigt: är jag inte rolig, är jag inte typisk? Han skildrar tilldragelser, som roa genom sin komik eller genom sina motsättningar, exempelvis den lilla flickan, som försvarar sin smörgås mot de hotfullt framryckande gässen — det är ett betecknande drag, att målaren ej glömt att lugna åskådaren genom att låta den lillas moder skymta fram i ett fönster — eller klownen, som bakom kulisserna, som eu hedervärd familjefader anstår, matar sin minsta ättling. Där åstadkommes det komiska intrycket genom motsättningen mot kiownens yttre, hans kostym och groteska mask, och hans sysselsättning. Hur många varianter af liknande motiv ha sedan ej blifvit gjorda i Düsseldorf!

Knauss berättar sina små historier med ett älskvärdt humoristiskt lynne, med skärpa i skildringen och en ledig,

skicklig, lätt flytande pensel. Man får ej alltid intryck af att det han målar är tilldragelser, som han uppsnappat ute i lifvet och som fäst sig i hans minne i så

* I »Svensk konst och svenska konstnärer», kapitlet »I Düsseldorf».

Oljemålning.NITTONDE ÅltllUNDBADETS KONST.

skarpa drag, att han måst fästa dem på duken, snarare att han diktat åt sig en motsättning eller en komisk situation, som han i sin fantasi förstorar, utvidgar, gör pikant, humoristisk eller känslig, allt som det passar sig. I sin mest älskvärda dager visar han sig, då han skildrar en scen sådan som guldbröllopet, där vid festen i det gröna det gamla paret tråder dansen, beskådade med vördnad och leende välvilja af yngre släktled, eller »Wie die Alten sungen, so zwitschern die Jungen» — med dess lustiga iakttagelse af barnens sträfvan att visa världsvana och courtoisie efter de äldres föredöme.

Knauss förde anekdotmåleriet in i en högre målerisk sfer än föregångarne — i jämförelse med hans målningskonst är Spitzwegs och Schwinds barnslig och outvecklad. I Knauss' bilder är det likväl ej det måleriska, som dominerar, utan det är det intressanta innehållet, karaktäristiken af figurerna. Han skulle ej blifvit den populäre målare, han är, om sä ej vore fallet. Han är den satiriskt anlagde iakttagaren, som själf står utom det han skildrar.

Benjamin Vautier (f. i Schweiz 1829, sedan 1850 mestadels bosatt i Düsseldorf, d. 1898) kompletterar honom, ej som målare, ty som sådan står han afgjordt under Knauss, men som observator. Visserligen är äfven Vautier anekdotberättare, men han är mera inne i det han framställer, verkar mera omedelbar i sin iakttagelse och gör ej narr af sina modeller. Hans figurer göra sig mindre omak för att roa åskådaren: hans gamla byskollärare med kalott och pipa, hans vördiga klockargubbar, barbenta tjufpojkar, friska, rödkindade flickor. »Danspausen» med flickorna i en rad, varma, uppspelta, väntande på att bli uppbjudna, är kanske hans mest typiska verk.

Om Knauss representerar det satiriska och Vautier det hurtigt gemytliga i düsseldorfsgenren, så kan man uppställa Karl Hübner (f. 1814, d. 1879) som företrädare för dess sentimentalitet.

»Synderskan vid kyrkporten», där den hvilhårige gamle prästen tröstar den arma kvinnan, som kyrkfolket går förbi med föraktfulla miner, är typisk för arten, så ock de bilder, där sociala missförhållanden framdragas: Schlesiska väfvare, Höbners första uppseendeväckande verk (1844), utvandrare taga afsked af sina föräldrars grafvar, utpantning, barn, som stjäla bränsle i skogen, bonden, som, försvarande sin åker mot ett vildsvin, nedskjutes af skogvaktaren.

Det sociala tendensmåleriet — som i Tyskland haft sina mest typiska representanter i Flüggen i Munchen och Danhauser i Wien — blir dock ej rätt hemmastadt i düsseldorfskonsten, för hvilken en glädtig och harmlös blick på lifvet och dess konflikter förblir karaktäriserande.

De ledande konstnärerna fingo naturligtvis sina efterföljare, som utvidgade motivkretsen och miljön. Vautier, schweizaren, målade taflor från sitt hemland men också från Schwaben och från Elsass. Rudolf Jordan målade fiskarlifvet på Helgoland och nordsjökusten, amerikanaren Henry Ritter sökte sina motiv i Hollands sjöstäder och fiskarboningar, Tidemand, som kom till Düsseldorf 1837 och på allvar slog sig ner där 1845, införde den norska folklifshilden liksom hans landsman Gude, som anlände 1841, blef den norske fjordsnaturens främste norske tolk. I Tidemands och Gudes spår till Düsseldorf följde norrmän och något senare en hel del svenskar och äfven några finnar.

Det beskrifvande och berättande draget förblir utmärkande för skolan. Hvarje figur i en tafla har något att berätta och sköter sin roll med rutin, det tillfälliga, det osökta är däremot sällsynt, och det är ej ofta, dessa berät-

teJser i färg öfverraska genom självständighet och ursprunglighet i uppfattningen. Skolan är i regeln starkare framträdande än personligheten, och skolan hade sina uppslag och synpunkter mindre från direkt sammanlefnad med folklifvet än från sina engelska föregångare. Man har kallat Flüggen »Tysklands Wilkie» — det fins i själfva verket flera, som vore värdiga detta namn. De motivkretsar, som äro utmärkande för Düsseldorf, hade förut blifvit odlade af Wilkie, af Leslie, Collins, Mulready och andra engelsmän. Att skolan blef enformig och i längden erbjöd allt för många obetydliga ämnen i obetydlig behandling, hindrar dock ej, att den haft sin uppgift — samma uppgift som bondelifs- och liemlifsskildringen i andra delar af Tyskland. Den har vidgat kännedomen om land och folk, den har

hos den stora allmänheten »försonat konsten med verkligheten», något som gick lättare just därigenom att den af egen smak rörde sig inom en motivkrets, som genom sitt innehåll måste slå an på de ej synnerligt konstnärligt uppfostrade. Bilder och typer ur italienskt folklif stodo i hög kurs hos denna publik, hvarför då ej söka måleriska motiv hemma i Tyskland hellre än söder om Alperna?

De italienska tyskarne sågo Italien med turistögon ocli sågo det italienska folklifvet som en enda fortlöpande festdag med förbiseende af arbetsdagen. De målade den behagliga ytan, med en allmänt idealiserande uppfattning, folkets lif en enda idyll.

Bland de tyska målarne i Italien var August Riedel (f. 179U, bosatt i Rom från 1828 till sin död 1883) den mest kände. Hans karamellssöta flickor i den brokiga kampagnadräkten eller badande i källan i skogen — för tillfället ikläddda rosenröda trikåer, ser det ut — lians familjidyller från Napolitraktcn, där den lycklige fiskaren spelar mandolin för de sina i solskenet med vin och drufvor och nakna barn, som plaska vid stranden, voro ofantligt populära. Man påträffar dem litet hvarstädes i tyska museer — ett par fullt typiska bilder af Riedel ses i Thorvaldsens museum. Idealiseringen är lika sötaktig som målningssättet är slätt och oljetrycks-artadt, men man måste dock instämma med de tyskar, som påpekat, att Riedel likväl sökte färgverkan ocli ej endast var tecknare — och det är ju alltid något.

Äfven inom landskapet betecknade Dusseldorf i samtidens ögon utvecklingen till en på en gång poetisk och realistisk naturskildring. Hufvudmannen på detta område var Andreas Achenbach (f. 1815).

Redan på 1830-talet var han en skicklig målare och på 1840-talet omtalas han som en »fullkomlig» mästare. Han är en af dessa målare, för hvilka svårigheter ej finnas till och som med lugn och säkerhet slå under sig det ena området efter det andra, alltid intresserad, alltid reshägad, alltid mottaglig för intryck. Nordsjöns kust. som han redan före sitt 20:de år fick se, gaf honom motiv för flere årtionden framåt, stormstämningar med båtar, bryggor, sjömän, de upprörda vågorna och molnmassorna i rörelse. Som skildrare af naturens rörlighet och liflighet blef han särskildt ansedd, antingen det så var från Nordsjöns eller från Italiens kuster, från Alperna eller från tyska skogstrakter, han hämtade sina motiv. Det är hufvudsakligen det lifligare föredraget, den relativt fylliga färgskalan, penselskickligheten, som skiljer honom från sina föregångare, hvilka liksom han studerat de gamle nederländarne och lämpat naturen efter sin förmåga, öfversatt den på sitt atelierspråk. Achenbachs språk var mera rikt på resurser, mera flytande och klangfullt än någon af de äldres eller jämnårigas i Tyskland — äfven om man Anner vida mera innerliga och äkta tonfall hos en och annan ibland dem, sa verka de ej så vältaliga som han. För ett yngre släkte äro hans taflor af mindre intresse: man finner hans effektfulla norska kustpartier från ungdomstiden (för att nämna ett exempel det från 1843 i Düsseldorfs galleri) rent af öfverraskande konstlade i belysningen, och fast man villigt erkänner

ANDREAS ACHENBACH: KUSTBILD. Oljemålning.

den fart, den styrka i stämningen, som fins ännu i hans 1885 målade strandbild med en båts ankomst till bryggan i storm och månsken, så förvånas man också inför denna målning öfver det stela och för vår tids ögon ointressanta sätt, på hvilket detta är gjordt. Det är så föga omedelbarhet och så föga öfvertygande, där är virtuositet och kyla, det är ateliertafior, skickligt hemmagjorda på grundval af en kvick naturuppfattning och blick för det storslagna i naturen. Lessings landskap äro vida mera intimt och naivt sedda än Achenbachs. Och med all fog har man satt i tvifvel, huruvida den sistnämdes inflytande på ett yngre släkte varit öfvervägande till det goda.

Ett sakförhållande är, att den düsseldorfska landskapsskolan tills vidare fördunklade all annan landskapsmålning i Tyskland. Den klara, bestämda färgen och den lika säkra kompositionen och teckningen af naturföremålen, allt omsorgsfullt beskrifvet, lättfattligt och behagligt, kom samtiden att konstatera, att dessa målare gått löst på naturen såsom inga före dem på ett par århundraden. För deras publik och kritik var såväl engelsmännens som fransmännens naturtolkning okänd eller aflardas dessas sträfvan och resultat som något mindre betydande. Ett ärligt och ett ofta vackert studium af naturföremålens detaljer finner man i regel hos düsseldorfarne, men mera sällan en naivt sedd och starkt uttryckt stämning.

Vi skandinaver behöfva ej resa till Tyskland för att studera dessa landskap, vi finna dem fullt typiska i våra egna museer, i Stockholm och Kristiania. Skandinaverna spelade en betydande roll i det düsseldorfska landskapet lik-

som inom genren. Tidemands motsvarighet här var Hans Gude. Liksom Tidemand framstälde för den tyska publiken norska folktyper och scenerier ur folklifvet, så gaf Gude den norska naturen, som visserligen Achenbach förut varit och sett på och målat, och som Leu och andra tyskar uppsökt för de ståtliga motivens skull. Någon temperamentets samklang med den norska naturen kunde man dock ej vänta af de tyska målarturisterna, hur skickliga de än voro.

Vandringslust, oro, sökande efter romantisk natur att måla, efter storslagna motiv och efter poetiska, voro utmärkande för hela riktningen, från Achenbach själf och till den yngste bland hans efterföljare. Om fördjupande i naturens karaktär, om att se den med naiva ögon, att lefva sig in i den är ej fråga, men väl om flitig detaljbeskrifning, elegant penselföring, vackert afvägd färgharmoni med utstuderade motsättningar, med ett ord om ett omsorgsfullt komponerande på atelieren, sammanställande af naturdetaljerna efter godkända regler. Dessa detaljer hade man kanske efterbildat ute i helt annan belysning, vid en annan timme på dagen, det betydde föga, valörstudiets tid var ännu ej kommen.

Till romantisk natur drogos landskapsmålarne — till Hollands och Norges kust, till tyska fjälltrakter, där det fanns vattenfall och måleriska kvarnar, till Alperna och till Italiens solglöd. Oswald Achenbach, Andreas' yngre broder (f. 1827), valde Italien till sitt område och såg det med en efter praktfulla färgeflekter sökandes ögon. För samtiden voro hans taflor lysande, nu synas de — med all sin skicklighet i utförandet — i sin färggrannlåt och sitt hopande af intressanta detaljer ej så litet oljetrycksartade och bilder-boksaktiga. Liknande motiv ha de yngre italienska målarne själfva målat med en helt annan kläm och trovärdighet, och för det brokiga, det kaleido-skopaktigt glittrande i ett italienskt solskensmotiv med lifligt folkvimmel och bjärta färger ha de fått mera karaktäriserande och liffulla uttryck.

Ännu längre bort reste andra målare för att finna lämpliga motiv. Karl Werner — den berömde akvarellisten — fann dem i Orienten och Egypten, Edvard Hildebrandt från Berlin sökte dem jorden rundt. Längre kunde man ej gärna gå i sitt sökande.

3.

Sträfvandet till framsteg i det rent måleriska gör sig gällande på flera håll än i München. Liksom genrekonstens företrädare i Düsseldorf resa det stora måleriets representanter i Berlin gärna till Paris för att lära — ända till krigsåret 1870 hålles förbindelsen med det franska måleriet uppe, fastän ett allt för afgjordt tillägnande af fransk teknik ej upptages riktigt nådigt af Nordensvan, Konsthistoria. 35.

den tyska kritiken — det talas då ofelbart om materialism och naturalism, om ytligt intresse för stoffet och allt dylikt.

Det franska inflytandet synes för öfrigt hos flertalet af berlinmålarne vara af helt ytligt slag. Med all rätt har det blifvit påpekadt, att de i regel studerade endast den vackra ytans franska målare under kejsardömet, de akademiska, men att de föga eller intet lärde känna eller åtminstone ej togo intryck af de djupare strömningarna, som i själfva verket inneburo utvecklingen. De äldre franska soldatmålarne liksom Cabanel och Bouguereau lämnade märken efter sig i det nordtyska måleriet, men hvarken Courbet, Millet eller landskapsmålarne. På samma sätt hade några årtionen förut de tyska landskapsmålarne förbisett de verkliga framstegsmännen inom sin konstart. Det verkligt personliga, där det framträdde i konsten, möttes med en märklig misstro i Tyskland, det spåras exempelvis af Feuerbachs öde, af den likgiltighet, som mötte Böcklin och som kritiken först småningom lyckades öfvervinna, och äfven af det sakförhållande, att det var konstnärernas gång på gång manifesterade erkännande af Menzel, som öppnade både kritikens och publikens ögon för hvad man redan länge ägt i honom.

Menzel står som den nordtyska realismens främste man. Banbrytare är han och nyhetsman, försökaren, som orädd och ärlig på sitt eget sätt löser de problem han ställer för sig, som har en vaken blick för det moderna och upptager det, när det lämpar sig för hans lynne, men som är tämligen ovillig mot radikala nyheter. Det brandenburgska blodet flyter nyktert i hans ådror, han blir aldrig fanatiker för en öfvertygelse, och han kommer aldrig i något slags krigstillstånd till den rådande smaken och till de rättsinniges domslut, äfven då han är några steg före sin omgifning. Han har många egenskaper, som göra honom sympatisk för allmänheten, och äfven om han ej är uppskattad efter förtjänst, så är han aldrig den ensamme, han växer tvärtom år för år in i sina landsmäns medvetande som det samtida Preussens representativa konstnär.

På 1840-talet tecknade och på 50-taIet målade han Friedrich den store och dennes tid. Under förra hälften af 1860-

talet är han upptagen af att måla kung Wilhelms kröning. Efter besöket i Paris vid världsutställningen 1867, som väckte hans lust för måleriska uppgifter af ett nytt slag, tar han itu med invecklade färgproblem, med friluftsbilder, målade gatscener, parkmotiv, kafélif, gudstjänst i det gröna vid en badort. Han har redan förut försökt måla badande pojkar och dylika motiv utan att likväl få in luft i sin färg. Det moderna arbetet skildrar lian nu i ett bygge med en mängd figurer (1875) och i det ungefär samtidigt fullbordade »Järnvalsverket».

Menzels utvecklingsgång karaktäriseras godt af träsnittsteckningarna till peruktidens historia, Taffelrunden, Flöjtkonserten, kung Wilhelms kröning, Järnvalsverket. Till direkt naturstudium går hans liksom det moderna måleriets väg. Han afbildar verkligheten med osviklig skärpa i iakttagelsen och med lika mycken raskhet som säkerhet i handen, när det gäller teckningen och karaktäriserandet. Han har gjort betydande framsteg också i målningens konst. »Taffelrunden» från 1850 är slättstruket och tämligen dilettantiskt målad, i »Flöjtkonserten» intresserar den kvickt återgifna belysningen öfver interiören med dess rococoprakt. Den stora kröningstaflan med dess 132 porträttfigurer är ett betydande prof ej blott på flit utan ock på vunnen koloristisk säkerhet, men nog är den berömda taflan att räkna till dessa officiella målningar, som lämna åskådaren oberörd, hur väl svårigheterna än äro öfvcrvunna.

HUGO GKBKBS FÖRI.AG.

MENZEL: JÄRNVALSVERK.

Oljomålning (Berlin, Nationalgalleriet).

En underhållande och intresseväckande käsör är han i sina dokument frän det samtida lifvet, en rapp och pålitlig referent. Han skildrar baler i Berlin, en bicrgarten därstädes, söndagsvimlet i Champs Elysées, boulevardlif i Paris, röran på Piazza d'Erbe i Verona och kung Wilhelms afresa till kriget 1870. Den sistnämda — en helt illustrationsmässig tafla — tillhör hans mindre betydande verk och har nog fått sitt rykte i Tyskland på grund af ämnet och de minnen, det väckt. Den är målad nr minnet 1871 — år 1872 målade han sin folkscen från Luxembourg, som han sett fem år förut.

Karaktäristiken drifver Menzel som en äkta tysk gärna till karrikatyrens gräns, liksom rädd att allmänheten eljes ej skulle förstå hans mening — exempelvis är i »Cercle hos kejsar Wilhelm» de af monarkens närhet lyckliggjorda damernas och herrarnas öfvcrförtjusta underdånighet och nervösa aktgifvande på sig själfva väl starkt betonad. Likaså i skildringen af hofbalen de olika typerna, kavaljeren, som trampat på en dams släp och förskräckt vänder sig om, hans och damens olika, vältaliga miner, den äldre damen bredvid, som förstulet sneglar åt spegeln, när hon promenerar där förbi, kavaljeren, som äter stående med chapeau claquen mellan knäna och vinglaset balanserande på tallrikskanten och hvars hela uttryck vittnar om hur medveten han är om sin löjliga ställning.

Det år dock ett uppenbart framsteg i det rent referatmässiga i dessa Menzels nyare anekdotiska skildringar från de äldre. I »TafTelrunden» t. ex., hvilka nedlåtande och värdigt förvånade miner riktas ej af bordskavaljererna och lakejerna på Voltaire, det ser ut som om hofmännen aldrig förr hört ett kvickt ord. Dölja sina tankar kunna i alla fall dessa hofmän icke. Voltaire själf kunde vara mera spirituelt uppfattad. På den tid, då denna tafla tillkom, mera tecknade än målade Menzel i sina målningar — se på herrarnes ansikten, hur de äro tecknade med penseln! Hans nyare målningar däremot äro verkliga målningar, i hvilka teckningen uttalas genom färgen.

I färgproblemens lösning nådde han aldrig samtida fransmäns eller spanjorers resultat, han blef stående på halfva vågen, djärf och betänksam på en gång. Han var intresserad af experiment, af att tolka solens lek genom löfverk på en brokig folkhop eller genom målade fönster på en barockkyrkas grannlåt, på guld och marmor, genom rökelse och ljusskimmer, eller elektrisk ljusverkan i en modern salong öfver uniformer och öfver damernas elegans. Järnvalsverket visar en kraftig behandling af ljusmassorna och valörerna och blef ett af 70-talets representativa konstverk — han varierade sedan motivet i ett par andra smedjeinteriörer. Han kunde återge virrvarret i en folksamling, kunde med nervös, virtuoBmässigt dristig och lekande pensel fånga det ögonblickliga liksom Fortuny, men utan dennes elegans i penselföringen — raffinerad har aldrig den absolut borgerlige Menzel varit. Och han fick aldrig fram luften i en dylik impressionistisk studie.

Han förblef alltid trogen sig själf, den klara, nyktra iakttagelsens man, en stor arbetare. Aldrig några knep och konster, aldrig något att fundera öfver, inga gåtor, intet tankedjup men klart förstånd och solid jämvikt. Han har blifvit den

tyska konstens altmeistcr och i egenskap af den store Friedrichs och hans grenadierers konstnärlige återuppväckare har ban från högsta ort blifvit hedrad som ingen annan, officielt erkänd som den främste i sitt skrå.

Historiemåleriet stod äfven i Berlin högst på rangskalan. Vid sidan af motiv från flydda tider lämnade samtidens tilldragelser stoff tillräckligt — åtminstone till krigsbilder. Bismarcks Preussen utvecklade sig nu till soldatstaten, och från att skildra Friedrich II:s segrar öfvergick man till Wilhelm I:s. Berlins Ruhmeshalle liksom äfven Nationalgalleriet visar prof på dessa krigs-taflor, som förhärliga preussarnes segrar under krigen med Danmark och Österrike. De äro korrekt anordnade, på beställning utförda bataljtaflor — af Bleibtreu, Camphausen, Geselschap — sådana taflor, af hvilka man endast har i minne, att de äro officielt intresselösa. Att denna Ruhmeshalle ej är den tyska konstens Ruhmeshalle, medgifves från tyskt håll — de främsta

konstverk, som där finnas, äro Schlyters krigarmasker från 1700-talets början. Camphausen (f. 1818), som blifvit kallad »Düsseldorfs Horace Vernet», hade börjat med små rytteristrider från 1600-talet, ganska liknande svensken Wahlboms, och sedan gått framåt i tiden till Friedrich II och från honom vidare ända till 1870. Efter kriget mot Frankrike blef Anton von Werner (f. 1843) den officielle historiemålaren, hvars illustrationer i färg till mer och mindre märkliga tilldragelser på Berlins utställningar alltid fingo plats i hederssalen, »kejsarsalen».

Att han i historiemålningar, sådana som mötet mellan Bismarck och Napoleon efter Sedan, lagt en osökt och träffsäker karaktär i de tacksamma figurerna, bör ej förnekas. Han föll ej i den ofrivilligt karrikatyrartade öfverdrift, som man kan konstatera t. ex. hos Karl Wagner, då denne i sin fredsunderhandling ställde Bismarck i pösande dryghet gent emot den förkrossade lille Thiers. »Kejsarproklamationen i Versailles», »Berlinerkongressens deltagare», »Kejsar Wilhelm II lyckönskar Moltke på dennes födelsedag» och dylika ämnen har Werner i ett par årtionden haft privilegium på att utföra. Han målar torrt och korrekt både vederbörande själfva och deras uniformer, utarbetar deras ordnar med största samvetsgrannhet och placerar dem med största noggrannhet i rätt ordning, hvilket naturligtvis är det ej minst viktiga. Att tala om målartemperament inför dylika jättefotografier i färg vore hån. Menzel visade i sin kröningstafla, att en målare med geni dock kan afvinna äfven ett dylikt ämne, för hvilket färgernas konst säkert ej blifvit uppfunnen, ett visst intresse.

Af Münchenskolans krigsmålare i de moderna fransmännens stil äro att nämna den gamle Frans Adam, Heinrich Lang, Ludvig Putz, som lämnat lifliga bilder från 1870—71.

Det saknas naturligtvis ej målare, som i sitt ämnesval gå tillbaka till flydda tider, till historien och sagan. Allmänt bekanta äro de båda allegoriska målningarna »Jakten efter lyckan» af Rudolf Henneberg (f. 1826, d. 1876) och »Dödens tåg» af Gustaf Spangenberg (f. 1828, d. 1891).

Den förstnämda visar den unge riddaren, som på sin häst spränger fram efter Lyckans lockande gestalt och ridit omkull Förnuftet eller hvem den unga hvitklädda flickan skall föreställa. Döden följer honom hångrinande i sporrsträck på en svart häst, och den vilda jakten går som bäst ut på en spång, under hvilken bråddjupet gapar. Målningen har blifvit lofordad för sin kraftiga, dystra poesi och djärfva fantastik, för poetisk uppfattning och realistiskt utförande. Men icke har denna sagobild mycket af den mystiska stämning, ämnet fordrar. Allt är påtagligt och verkligt. Och den prisade koloriten verkar nykter och har fula motsättningar: den gula hästen, riddarens blå dräkt, luften där bakom. »Dödens tåg» — döden, ringande i sin klocka, leder de kallade öfver heden — har mera hållning och stil, men teckningen synes ganska karaktärslös och utan energi. Otto Knille (f. 1832, d. 1898) ger i sin äfvenledes ryktbara »Venus och Tannhäuser» en pråligt grann och banal operascen, och hjälten är en löjligt affekterad teatcrtenor.

Den mest populäre bland publikmålarne — före Slckel — var Gustaf Richter (f. 1823, d. 1884). Hans oljetrycksaktigt slätt målade unga flickor och italienska gossar gå än i dag igen på broscher och parfymaskar, hans porträtt af drottningar och prinsessor äro officiellt intetsägande. Sitt största rykte fick han genom den ursprungligen som transparang målade »Jairi dotters uppväckande», en tafla, som sannolikt gjort mer än en litografi- och färgtrycktillverkare till en förmögen man. Det låter otroligt, att kritiken, då denna tafla utstäldes 1856, fann behandlingen af ämnet stötande naturalistisk. Man må undra, hvad dessa gode män menade med naturalism. Om Richters »Pyramidernas byggande» är här redan taladt.

Piloty — är det sagdt — komponerade i färg, däri låg skilnaden mellan honom och de äldre tyskarna. Om detta blifvit sagdt om Makart, hade det varit mera träffande. Hans Makart (f. i Salzburg 1840, d. i Wien 1884) är färgglädjens målsman, hans målningars innehåll ligger i deras kolorit, hvad taflan skall föreställa och hvilka personer, som där uppträda, det är för honom en bisak, hans vänner gåfvo honom mer än en gång motivet, som passade till hans färgfantasi. Hans konst bildar den diametrala motsatsen till det filosofiska måleriet, där taflan konstrueras fram ur tankeinnehållet och där det yttre är en bisak, idén hufvudsak. Makart är mera afgjordt målare än någon af Tysklands konstnärer före honom under århundradet. Hans konst är alltigenom sinnlig, konst för ögat. Prakt är hvad den vill, färgstyrka, färgrikedom, färgrus.

Hvad han än målar — »Dödssynderna» (1868), Abundantiabilderna (i Nya pinakoteket), »Katarina Cornaro mottager Venezias hyllning (1873, i Berlin), Karl V:s intåg i Antwerpen» (1878, i Hamburg), »Sommaren» (i Dresden), »Kleopatra» — alltid är det anordningens och utförandets prakt och naturligtvis äfven hans förmåga att behärska öfverflödet af färger och stofler, som åstadkommer sensationen. Naturstudiet år ytligt, teckningen flyktig, karaktären, där sådan är sökt, helt lösligt antydd, kostymen har alltid mer att säga än personen, som uppbär den. Hvilken sammansättning af sammet, siden, guldbrokad, gyllene smycken, hvita slöjor, blänkande harnesk, vapen, fanor,' hästar och människor, klädda och oklädda, bildar ej »Karl V:s intåg», där Makart, helt och hållet obekymrad om historisk trovärdighet, lät en hop afklädda eller i endast de mest genomskinliga slöjor höljda damer gå lösa på gatan framför och omkring den unge kejsaren. Makart omgaf Kleopatra med ett öfvermätt af stoffer, som ej alla voro från det gamla Egypten, Katarina Cornaros tillvaro flyttade han hundra år fram i tiden för att kunna infatta henne i renässanskostym och renässansarkitektur. Äfven i denna tafla har man tillfälle att studera Makarts typiska färgsammanställning: purpur och saftigt mörkblå sammet som bakgrund för guldväfnad och brokad och för gyllenblonda kvinnohufvuden, för alla nyanser i gult och rödt — vid »solsken, som lyser genom kålblad» har man liknat Makarts guldton. Djupa bruna toner, marmor och guld, yppigt klart rödt och kallt lysande ljusblått saknas aldrig i hans färgkompositioner. Han skydde inga tekniska knep, använde farliga fernissor för att fä färgen att lysa, och man har därför spått hans målningars snara förstörelse, ty ärlighet varar längst i målning. Ännu ha likväl ej olycksspådomarna gått i uppfyllelse — Makarts färger äro sig lika i dag som för tjugo år sedan, om de ock mörknat något. Hans kvinnotyp, som på Karl V:s intåg upprepas i flera exemplar, återkommer i Katarina Cornaro liksom i »Sommaren», där några unga kvinnor bada i en marmorbassång med renässansarkitektur och rosenbuskar som bakgrund.

Med en djärf och stark alstringskraft, besatt af färgens dämon, målade Makart med ett raseri, som p&minner om Delacroix i dennes arbetsifver. Och ändå spåras hos honom så föga af känsla, af lidelse. Färgbacchanalen ger, trots öfverflödet, ej intryck af någon jublande glädje, af hänsynslöst ungdomsmod, han bländar men värmer ej. Hans konst passade i Wien, där han var bofast sedan 1869, det praktlystna och frivola Wien, där var »Katarina Cornaros» och »Karl V:s intågs» framgång exempellös och där hörde Makarts atelierfester i kostym till societetens

mest eftersökta och mest raffinerade nöjen. Det är något af karneval i hans målningar liksom i hans smak. Han klädde ut sig själf, och han klädde ut sina modeller. Skulle han måla ett porträtt, så måste personen posera i historisk kostym, sammet och pälsverk, om han ej som den ungerske grefve Zichy hade en målerisk nationaldräkt att ståta med. Damerna klädde han i stora spetskragar och Rembrandtshattar, han införde smak för renässansinredning i rum men ock för dekoration med färg-djupa, smekande stoffer, med gobelin, sammet, plysch och påfågelsfjädrar och med dessa torra buketter, som buro hans namn öfver världen. Hans fantasi skapade praktbygnader, verkliga fécrier af yppig, målerisk arkitektur, som dock ej kommo längre än på papperet och till utställningar i Tyskland och parisersalongen. Som dekoratör och framför allt som festarrangör visade han sin talang mest helgjuten. Han upplefde sin stoltaste dag, då han vid kejsarparets silfverbröllop 1879 som konstnärernas förste i praktfull svart renässanskostym red i spetsen för det historiska festtåg, lian anordnat. Man sade, att hans egen begrafning skulle vunnit hans gillande — konstnärshusets drapering, de af svart flor beslöjade gaslyktorna på de gator, där tåget gick fram, de 8 svarta hästarne för likvagnen. Han hade arbetat ihjäl sig, den ständiga upphetsningen förstörde hans nerver och lian föll samman, förbränd, slut. En egendomlig företeelse, denne lille man med det tjocka, svarta skägget, de stickande ögonen under den breda, höga pannan — han är ganska lik Ibsen på porträtt från dennes ungdom. Han var tystlåten, inbunden, med böjelse för enslighet och på samma gång af sin ärelystnad drifven till sensationsjakt och reklamer, till att ställa sig

som medelpunkt i en glittrande värld af prakt och rusande ögonfägnad.

Stora mått, stark färgverkan och kraftig fargbehandling ut-

MAKART: KATARINA CORNARO HYLLAS AF VENEZIANARNE.

Oljemålning (Berlin, Nationalgalleriet.)

märka flera af de österrikiska, ungerska, polska målarne från samma tid — de hade utbildat sig i München eller i Wien och förde en robust, ibland brutal och okultiverad naturkraft in i den historiska skolan. Där var Jan Matejko (f. i Krakau 1838, d. 1893) med sina väldiga historietaflor och sin praktfulla, starka, originella kolorit. Hans äldre verk med ämnen ur Polens historia — »Ryska sändebud bedja Stefan Bathori om fred», »Förbundet i Lublin», ett motstycke till de Keysers »Kompromiss», den lilla ceremoni-bilden »En kyrkklocka inviges af kejsar Sigismund», hvilka representerade mästaren i Paris 1878 — synas mera behärskade och harmoniska i färgen än den brokiga slaktscen, »Johan Sobiesky befriar Wien», som nu upptager en vägg i Vatikanen, allt för nära »stanzerna». Där var Wenzel Brozik (f. i Böhmen 1842), som målat stora kostym- och interiörbilder (»Kolumbus inför drottning Isabella», »Den ungerska beskickningen vid Karl VII:s hof» m. m.), där är ungraren Julius Benczur (f. 1844), en kraftfull kolorist, som åtminstone i sina äldre arbeten, »Kung Stefans dop» t. ex., ej sparade på färgen, utan lade den frikostigt med knif på duken. Äfven hos Munkaczy röjes samma lust för stark färg och kvantitativt mycken färg, men knappast för lysande prakt. Pilotys »naturalism» tar sig beskedlig och hans färg betydligt slätstruken ut i jämbredd med dessa vida djärfvare och mera hänsynslösa målares koloristiska och dekorativa styrka. Men han hade gått före dem.

Till koloristerna af Pilotyskolan — dit visserligen ej alla de nu nämda äro att räkna — höra ock Josef Brandt (f. 1841), polack till födseln, mycket känd genom sina bilder ur steppfolkens lif — »Tartarstrid» och »Kosacker i snöstorm» (1878, i Dusseldorf) äro typiska för hans lifliga iakttagelse af rörelsen hos hästar och människor och for hans färg, som aldrig synes så frisk, som tyska kritici förklarat den vara, utan tvärtom är brun münchenerkolorit — och Wilhelm Diez (f. 1839), Tysklands Meissonnier. Med utgångspunkt ur hollän-darnes, främst Wouwermans, konst målar han små kulturbilder — »resande i en by på 1600-talet», »hans excellens på resa», marodörer, hästmarknad — i mustiga färger, som gå något i Brandts riktning, och med lifligt, elegant föredrag.

Den koloristiska styrkan, framställningens blodfulla kraft ger Viktor Muller (f. 1829, d. 1871) en plats för sig bland de af fransmännen påverkade tyskarne. I hela nio år stannade han i Paris, slog sig sedan ned i München. Han gaf den tyska romantikens kraftigaste anslag — mera fick han ej tid att gifva. De ämnen, han behandlade, voro af samma art som många andras (Faust, Tannhäuser, Skogsnymf, Venus och Adonis), men i målningssättet förde lian en med Courbets ande besläktad rättframhet och opposition mot skönmåleri in bland sina förvånade landsmän. Glöd, patos, blodfull kraft gaf hans konst dess karaktär — i eldig sinnlig styrka är hans behandling af Romeos afsked från Julia på balkongen att sidoställa med Madox Browns intensivt uttrycksfulla bild af samma ämne — båda sakna absolut den teaterpatos, som Makart och andra lagt in i motivet. Ännu mer oförstående stälde sig tyskarna mot hans kamrat från Paris, mot Feuerbach. Man måste undra, hur det i

själfva verket var fatt med konstkänslan, förståendet och intresset i Tyskland under denna »den tyska konstens glanstid», då man ej ville veta af Feuerbach, som likväl hade just de egenskaper, som borde slå an särskildt på den tyska kritiken. Han var till sin anläggning klassisist, han sträfvade till en ideel konst, ej i yttre prakt utan i dess anda och innebörd, till ett lugnt, monumentalt uttryck.

Anshelm Feuerbach (f. 1829, d. 1880) är en af dessa sammansatta naturer, som fått många goda gåfvor af féerna vid vaggan, men ej gåfvan att arm-båga sig fram och att tvinga världen att se med deras ögon. Han är en af dem, som ej äro nog helstöpta för att lyckas, ej robusta nog att gå emot vinden, en af dem, som aldrig kunde nöja sig att gå i hopen, som i stolt melankoli sluta sig inom sig själfva och som en vacker dag finna sig stå ensamma, öfverflödiga, den trettonde vid bordet, medan lifvet går sin gång rundt omkring utan att bekymra sig om deras tillvaro.

Af sin fader, den framstående arkeologen, ärfde han känslan för antiken och den djupa förståelsen af den anda, som bodde i dess former, men han fick också i arf ett lynne, som ej kunde tillfredsställas ens af framg&ng och ära. Under läroåren i Dusseldorf, München, Antwerpen var den unge Feuerbach den famlande, missnöjde, oppositionelle. Han vågade yttra om Cornelius: »Är detta den store Cornelius? Grofva teckningsfel, icke spår af kolorit». När han så kom

till Paris, vändes hans missnöje mot hans egen okunnighet; i Paris — där han vistades 1851—54, lade han i Coutures skola grund till den breda färgbehandling, som han sedermera ytterligare utarbetade med venezianarne som mönster. Italien blef hans verkliga hem, från 1855 bodde lian i 17 är söder om alperna. I Bom hade han och Böcklin gemensam atelier. Den robuste Böcklin, naturbarnet, och den sensitiva, förfinade, bildade Feuerbach utöfvade säkert ett godt inflytande på hvarandra.

Feuerbachs utvecklingsgång betecknas af målningarna »Hafls vid brunnen» (1852), »Dante i Bavenna», »Dantes död», »Ifigenia», »Pictà» (1863), »Orfeus», »Medea», »Platos gästabud» (1869, reproduktionen i Berlins nationalgalleri 1873). Hans väg gick från ett behagligt och vackert målningssätt med intryck af fransmän (se »Hafis vid brunnen») till ett plastiskt formspråk, en enkel och monumental, stiliserad koloristisk hållning. Hans blick på antiken var ej insnörd af några regler. Han efterbildade ej de gamles verk, tecknade aldrig efter antika statyer men väl flitigt efter lefvande modell och förfäktade den åsikt, att i skolorna modellstudiet borde föregå antiktecknandet — i hans ögon är antikstudiet rent af skadligt för ungdomen, då denna ej förut lärt sig förstå den lefvande mänskliga formen. Antikens ande mer än antikens form ville han få fram i sina verk. Hans landsmän förebrådde honom hans opatriotiska motiwal, han målade ju inga tyska ämnen — så hade tiderna förändrats på ett par årtionden, att man nu ej gillade de klassiska motiven — man förebrådde honom hans figurers stillhet och tystnad, och likaså var man missnöjd med att det ej hände något i hans taflor. Man var ju van vid det literära måleriet med novellistiskt innehåll, och nu hade man nätt och jämt hunnit gilla och erkänna realismen. Men detta var ej realism, ej modern konst. Feuerbach var född för tidigt, han var andligt i släkt med de nyidealister, som efter honom målat stilla resignation, drömmar, melankoli utan ord. Hans människor liksom deras »tala ej, skratta ej, gråta ej». I hans Francesca da Bimini — en obetydlig tafla för öfrigt — härska hviskande, ömma, stilla känslor, ej spår af den lidelse, som glöder i Bosettis behandling af ämnet. För den stumma sorgen i »Pictà» får han ett vida mera enkelt uttryck än Böcklin och efter honom Stuck och Klinger. Att han ständigt var sökande efter en egen fullgiltig form kan ej förnekas, lika litet som att han ej blef helt klassiker — därtill var han för mycket ett barn af sin egen tid — och att man förgäfves i hans arbeten söker det moderna stämningslif, som rörde sig inom honom. Han vill ej vara sig själf och kan ej vara klassiker, har det något hårdt blifvit sagdt om honom. Han ville likväl en stor konst, ville cj hvardagskonst, ej prosa, ej nykter verklighetsafbildning, ville det enkelt och

FEUERBACH: PIETA. Oljemålning (Schacks galleri, München).

stort dekorativa eller det genom uttrycket eller färgen själfulla och nobla. Hans kolorit växlar efter ämnena, i >Pietà> är den enkel, allvarlig, i stora, samlade toner, >Medea» verkar kartong, verkar nästan kolorerad sotteckning, i »Platos gästabud» gör den stilfulla omramningen (se afbildningen här sid. 263) med dess fruktguirlander, masker, bockhufvuden på gyllene grund en förträfflig verkan omkring taflans sparsamma färg, som dock alls ej är fattig. Den vackra madonnastudien i Dresdengalleriet har en mättad, veneziansk, glödande kolorit.

För utkomsten målade Feuerbach i början af 1860-talet en hel rad mestadels små idylliska taflor åt grefve Schack, den ende, som gjorde några beställningar af honom. Men efter några år opponerade han sig mot mecenatens smak och återvände till sina stora ämnen och stora dukar. 1873 blef han professor i Wien och öfverflyttade till den stad, där Makarts janit-scharmusik i färger då utgjorde konstens högsta blomning. I »Amazonslaget» och »Titanernas fall» gick han in på monumentalkonst med både säkerhet ocli storhet i anslaget, men väckte ingen anklang och drog sig sårad tillbaka. Han hade öfverlefvat sin ungdom och sina illusioner, han ägde ej sin vän Böcklins sunda lifskraft, seghet och förmåga att vara sig själf nog. Han lefde oförstådd och dog däraf. Han hade kunnat säga som Overbeck i sin ungdom: »Jag mötte aldrig någon återklang».

Feuerbach afled i Venezia, ensam på ett hotell. Efter hans död utgafs på trycket hans själfbiografiska anteckningar »Ein Vermächtniss», och först med detta verk gick det upp för hans landsmän, att denna stolta och känsliga konstnärsnatur varit värd ett bättre öde än det, de unnat honom. När han utstält i Tyskland, hade han mest blifvit emottagen med glåpord, ingen konstförening ville ha hans taflor, till muséer sålde han i lifstiden endast summa två, och af dessa köptes den ena på storhertigens af Baden befallning och stäldes in i ett magasin. »Platos gästabud» var den andra, den köptes för Berlins nationalgalleri 1878, ett inköp, som väckte stark opposition. Efter Feuerbachs död ha gallerierna täflat om att tillägna sig hans osålda verk, och kritiken har utnämt honom till en af samtidens betydande

mästare inom den tyska konsten, en af klassicismens bärare i germansk anda. Det är endast synd, att han själf ej fick någon glädje af detta erkännande.

Lifsglädjen var aldrig Feuerbachs sfer — hans konst präglas af mildt vemod, af melankoli och ordlös resignation. Dessa epitet ha blifvit använda på en annan samtida sydtysk målare, en af dem, som tidigt gjorde sig bekant och berömd, men som har föga gemenskap med den nervöse och förnäme Nordensvan, Konsthistoria. 36.

skönhetsdyrkaren Feuerbach. »Smärtans poesi» är hos Gabriel Max använd med Äntligt beräknande af effekten och uppblandad med ett långt ifrån ringa mått af sensationsjäktande.

Gabriel Max (f. i Prag 1840) framträdde 1865 med »den heliga Julia», den ute på heden korsfàsta vackra flickan i sin hvita dräkt. En ung romare lägger knäböjande sin blomsterkrans vid korsets fot. Denna liksom Max' följande bilder af lidandets och dödens poesi och fasa voro vissa om publikens intresse: Gretchen framför madonnabilden, Gretchen i fängelset och Gretchen som spöke uppenbarande sig för Faust, den blinda flickan, som vid ingången till katakomberna lämnar de ankommande en lampa, den unga martyren på arenan — en tacksam blick uppåt, hvarifrån en ros blifvit kastad ner till henne * — lejonbftiden (den brudklädda flickan i lejonburen, lejonet har kastat henne till marken, utanför synes en ung man, flickans brudgum, med en bössa), anatomen grubblande framför dissektionsbordet, dar den unga flickans lik väntar på hans knif, vivisektorn, barnamörderskan, som hysteriskt trycker intill sig sitt barn, hvars bröst hon genomstuckit med en nål — det är nästan Wiertz'ska motiv, som söka sin verkan mera i motivets art än i det måleriska innehållet. Ett steg längre, och lian är inne på den hysteriska extasens område i spiritisttaflan »En andehälsning».

Med >Jairi dotter» (1875) gaf Max en vacker och hälsosam motsättning till Richters stora karamellstafla. Den enklaste anordning, Kristus sitter bredvid den helt unga flickans bädd, fattar stilla hennes hand ocli ser henne lugnt, tankfullt in i ansiktet — ännu har hon ej lefvat upp, det syns af flugan, som lugnt spatserar på hennes bara, magra arm — denna fluga, som väckt så mycken förargelse såsom ej hemmahörande i den religiösa konsten. Betydligt mera sötaktig var »Kristus botar ett sjukt barn», som hamnat i Berlins nationalgalleri, ocli likaså »Sankta Cecilia» och flera af Max' senare taflor. Till hans sensationsmålniugar få vi räkna både det mycket omtalade »Kristushufvudct», som kunde blunda, och Kristus på korset med en slags solförmörkelse bakom och nederst i kanten ett par krampaktigt knäppta händer, hvilkas ägare man ej ser. Mera skämtsam var han, då han framstälde det första människoparet som ett groteskt mellanting mellar apa och människa.

Hälst dröjer man bland Max' verk vid hans små stämningar. Åtminstone fann man dem för 20 år sedan både känsliga och vackert hållna i den grå tonskalan' — svårmodiga höststämningar, helst med en drömmande, ensam figur i stilla melankoli. Den nervösa känsligheten är vida mera äkta i dess små stämningar än i de effektsökande bravurnumren. I den omgifning af mflnchentaflor, man såg dem pä tyska utställningar, väckte de medkänsla hos åskådaren och gjorde intryck af främlingar bland de andra taflorna. De voro i Tyskland före-löparne till det moderna stämningsmälerict — en enhetlig stämning åstadkommen genom en diskret och melankolisk färgsammanställning. Också Max' mystik var före sin tid i München. Engelska målare framstälde helig smärta, svàrmodigt svärmeri, stirrande andakt, själfullt någon gång, själlöst andra gånger — dylikt skildrade också Max, ibland känsligt, än illustrativt sensa-tionelt.

Hos ingen af detta skedes münchenkonstnärer gick studiet af gamla mästare längre än hos Lenbach, ty han tillägnade sig både deras färg och deras målningssätt ocli gick till och med så långt, att han sökte få sina taflor att se lika gamla ut som de gamles.

Frans Lenbach (f. 1836) visade i sina ungdomsverk en för sin tid ganska hurtig rättframhet i verklighetsstudiet — »Bönder flyende för oväder» 1858, »Italiensk herdegosse» 1860. Herdegossen, som nu ses i Schacks galleri, ligger på rygg midt i solgasset, skyggande för ögonen med ena armen. Bredt och saftigt är han målad i naturlig storlek. Inte är solskenet så skarpt som i Kröyers eller Sorollas bilder från södern, men år 1860 målades det faktiskt ej i Tyskland en så direkt och käck naturstudie som denna.

* Dylika romerska martyrmotiv voro ganska vanliga i Tyskland; 1883 utstälde Piloty »Under arenan», Baur »Martyrens dotter», Grass »Begrafning i katakomberna».

På 1860-talct fördes Lenbach in på grundligt studium af de gamle, då grefve Schack uppdrog åt honom liksom åt åtskilliga andra målare att kopiera ett urval mästerverk i Italiens och Spaniens gallerier. Lenbach gjorde åt honom 16 mästerliga kopior efter Tizian, Rubens, Velasquez, Murillo, van Dyck o. fi. När han sedan slog in på att afbilda en lefvande människa i stället för ett gammalt porträtt, höll han fast vid den teknik, han under galleri-studierna tillägnat sig. Hans dukar fingo de gamles varma färgskala, den gula patina, ålder och fernissa lägga öfver färgerna, den djlipa bakgrund, ur hvilken ansiktets ljuspartier växa fram. Det var ingen ytlig efterhärmning han åstadkom. Och det som var Lenbachs eget i hans porträtt, det var blickens, reflexionens, karaktäristikeiis skärpa, förmågan att fånga och betona det dominerande i en persons utseende. Äfven i målningssättet framträder detta skarpa betonande af det hufvudsakliga, bisakerna i taflan kunde vara helt lätt antydda, skizzerade, medan all kraft var samlad i ansiktets karaktär och allra mest i ögonens uttryck. Inför vissa porträtt af Lenbach måste man påminna sig Delacroix' sats: >Man skall måla upp taflan med en kvast, men man skall afsluta den med en knappnål.»

Med genomträngande skärpa återger Lenbach gamla mäns fårade ansikten, lyckas bäst med representanter för det kalla, skarpa förståndet, mindre väl med känslomänniskor. Främst har han blifvit Bismarcks porträttör, har en gång för alla fastslagit järnkan-slärns typ i en mångfald af målningar och teckningar. Näst Bismarck ha kejsar Wilhelm I och Moltke varit de modeller, hnn med största förkärlek behandlat, dessutom har han målat påfven Leo XIII, Ludvig I på gamla dagar. Gladstone, Minghetti, Hichard Wagner m. fl. Om något slags Idealiserande af personenens utseende blir det ej fråga, Lenbach öfver-slätar ingen rynka, lifvar ej upp en trött blick, ser djupt och analyserar skarpt och med kall beräkning. Han flyttar alltid personen bort ifrån dess dagliga lif och sysselsättning, målar honom aldrig i hans miljö, aldrig med några förklarande attribut, placerar honom med en mörk vägg som bakgrund i skarp atelierbelysning, ej i nyktert dagsljus, såsom Bonnat placerar sina modeller, utan i en belysning, som om den fölle genom gult fönsterglas. Färgskalan är på förhand bestämd och modellens karnation lämpas därefter, i stället för att andra samvetsgranna porträttmålare lämpa sin palett efter modellen. Den gula, torra, blodfattiga färg, man finner i flera af Lenbachs porträtt (t. ex. af påfven och af prins Luitpold af Hayern). den känner man igen från Tizians porträtt af Karl V i Gamla pinakoteket och från Velasquez' bild af Filip IV, som Lenbach kopierat åt Schack. Björnstjerne Björnson är i Werenskiolds rättframma tolkning en man med frisk, rödlätt hy, en färg fullkomligt främmande for Lenbachs palett, äfven då han målade Björnsons porträtt och gaf honom samma pä förhand beredda ansiktsfärg som de andra herrarne fingo. Hur fjärran

LENBACH: BISMARCK. Oljemålning.

mästaren kan vara från enkel naturafbildning visar Frithiof Nansens alltigenom konstlade porträtt. Ansträngningen att karaktärisera är alltför uppenbar i flera hans arbeten frän senare tid. Lenbachs damporträtt intressera föga, den mondaina elegansen är ej denne robusta, utpräglادt manlige karaktäristikers område. Ej heller för barnslig naivitet liar han osökta uttryck.

Lenbach har i Tyskland blifvit utnämd till samtidens främste porträttmålare, hans tyska biografer skrifva om honom på knä och tala med hänförelse om det »Heldenepos», hans porträttgalleri utgör. I Munchen har han blifvit en af förarne och utställer på ärsexpositionen i sin egen afdelning med elegant renässansmöbleriug och konstrikt afvägd, dämpad belysning. Utom Tyskland gör han sig ej så öfverlägset gällande.

Trots det att Lenbach i sitt sätt att måla lånat mera än han skapat och i väl hög grad haft gamla mästare till medarbetare, så betecknar han genom sin analytiska styrka, sin koncentreringsförmåga en af spetsarna i det tyska måleriet. Han hör med lif och själ samman med Munchen. Ingenstädes stod vördnaden för de gamla så högt som där, ingenstädes imiterades de heller så konsekvent. Resultatet blef att man lärde sig måla bättre än förut — däri låg framsteget — ett mindre godt resultat blef, att öfver skolan spreds en gallerifärg, de gamles genom tidens och fernissans åverkan på färgerna allt mera skärpta bruna asfaltton. »Münchensås» blef ett speord, som hördes långt utom Tysklands gränser. Det bästa resultatet af denna dyrkan af det gamla blef den protest, som naturnödvändigt måste följa, mot gallerisjukan, mot det själfuppgifvande, som genomgick riktningen. Många flera målare än Lenbach hade valt att se med andras ögon, men alla hade ej hans genialitet, om ock flera gjorde goda pastischer. Lenbach förde gallerimåleriet till sin spets, längre kunde det ej komma.

Den mest modernt anlagda af skolcheferna i München på denna tid var Artur von Ramberg (f. 1819, d. 1875). Han

hade varit rättrogen historiemålare och är representerad i Maximilianeum, men vid sidan af hjältar i pipkrage och trikåer införde han i måleriet moderna herrar och damer, och ban gjorde detta så utan denna retsamma naturalism, tiden var så rädd för, att till och med de konservativa funno sig belåtna. Hans båda älskande, som mötas på sjön i hvar sin båt en stilla sommarkväll, visa enligt Reber, som gärna jämför tysk konst med fransk för att fastslå den förstnämdas öfverlägsenhet, »en sanning, poesi och ideal skönhet, om hvilken ingen modern målare i Frankrike eller Belgien har en aning.»

Ur. Rambergs atelier utgingo bland andra Albert Keller, salongslifvets målare bland de yngre münchenmästarne, och Wilhelm Leibl, bondemålaren.

Leibl (f. 1844 i Köln) hade debuterat 1869 i München med en atelier-scen, framställande två af hans kamrater betraktande kopparstick. Fransmännens — framför allt Courbets — bidrag till samma utställning drogo honom till Paris. Där fick han medalj på salongen .1870, reste därifrån, när kriget utbröt, men hade då sin väg utstakad — hans konstnärliga karaktär var redan förut fastslagen.

Leibl är liksom Menzel den typiske realisten. Han har ej visat sig äga fantasi men väl skarp och omedelbar naturiakttagelse och har satt sin ära i

LEIBL: TIDNINGSLÄSANDE BÖNDER. Oljamilning.

att gifva så pålitliga och så intensivt uppfattade och genomarbetade afbildningar som möjligt af det område af lifvet, han känner och intresserar sig för. Han är ej det minsta novellist och ej karaktäristiker på det sätt som Knauss och de andra düsseldorfarne. Hans bönder ha ingen gemenskap med publiken och kasta inga sidoblickar öfver rampen för att förvissa sig om, att åskådaren finner dem lyckade. De äro utan spår af romantisering gripna på bar gärning i deras sysselsättning eller hvila.

Det var väl därför, att Leibl ej berättade några historier i sina målningar, som han ansågs sakna det tyska gemytet — han var hvarken humorist eller sentimental, som en bondmålare borde vara. Han gaf den enkla formeln, att målaren hade att studera den lefvande verkligheten utan att tappa bort sig i gamla mästares färg och att bemöda sig om att teckna och måla väl. Själf målade han med osvikligt tålamod och med största skärpa i iakttagelsen, snart sagdt mikroskopiskt, med en Holbeinsk detaljkärlek.

Hans kompositionssätt visar intryck af franska modernister — detta fotografiska sätt att se, att skära ut ett stycke ur verkligheten, ibland skenbart godtyckligt, med tillfälligt placerade figurer och starkt perspektiv. Rumsdagern med yttersta noggrannhet studerad, valörer och reflexer komma till sin rätt, intet spår af den koncentrerade atelierdagern eller öfver hufvud taget af någon slags konvention. Allt detta är nu gammalt och vanligt men var på den tid, då Leibl var nyhetsman, rent af revolutionärt — i Tyskland i högre grad än längre västerut.

Leibls första stadium var hans spetsiga pensels tid, då hàn genomarbetade sina målningar med mikroskopisk noggrannhet. Som en god naturiakttagare och en skicklig, intelligent målare

DEFREGGER: SALONGSTYROLAREN; Oljamålning (Nationalgalleriet, Berlin).

blef han berömd i Frankrike och England, medan han ännu var föga uppmärksammad i sitt hemland. Hans »bypolitici» var ett af den tyska afdelningens mest uppskattade nummer på världsutställningen i Paris 1878. Luftstudiet förde honom till en bredare, mera summarisk och käck behandling. Mellan de med nålspetsiga penslar utförda tidningsläsande bönderna frän omkring år 1880 och de båda bondkvinnorna i Berlins Nationalgalleri, målade i saftiga, flotta drag, är afståndet stort nog. Sedan många år är Leibl — Bayerns Millet liksom Segantini var alpernas — bosatt ute på landet i Oberbayern midt ibland det folk, han skildrar med genom-ärlig konst.

I den stora tyska allmänhetens ögon hade han sina öfverman i de mera populärt och literärt anlagda genremålarne, främst i Frans Defregger (f. 1835 i Tyrolen).

Äfven han gjorde sig känd på samma utställning 1869, där Leibl debuterade. Defregger, som studerat hos Piloty och äfven i Paris, utstälde då en scen från tyrolarnes uppror 1809 med den populäre folkhjälten Speckbacker och dennes

lille son, som med bössan på ryggen kommer för att få vara med i striden, som hufvudpersoner.

Defregger är nära befryndad med düsseldorfsmålarne. Liksom dessa hyfsar han sina bönder, innan han släpper dem in i salongen. Uttrycket »salongstyroleri» om hans bondelifs-bildcr är träffande nog. Skildringar sådana som den sprättige salongstyrolaren, som sitter något tveksam inför flickornas fnitter och de ofördärfvade landsmännens drift, närmar honom till Knauss, medan hans dans i bondstugan, brottarne, den prisbelönade hästens återkomst till byn snarare äro hållna i Vautiers anda. Hans bilder från tyrolarnes resning 1809 och hans patriotiska taflor, »Andreas Höfer går till döden», »det sista uppbådet» — de gamle dragande till strid — och »segrarnes återkomst» ha gjort honom till Tyrolens nationella målare framför andra. Han förde tyrolarne på modet i konsthandeln och på utställningarna — efter honom ha många andra målare — Gabl, Mathias Schmidt m. fl. — skildrat det duktiga bergsfolket i dess måleriska dräkter.

Till samma område, om ock med typer och iscensättning hämtad från andra bygder, höra Munkaczys bondelifstaflor: den lifdömde, krigsfångarne, kvinnorna, som repa charpi i stugan, likhuset med de sörjande, boxning mellan en yrkesatlet och byns starke man.

Michael Munkaczy (f. 1846, hette då Lieb, sitt nya namn tog han efter sin födelsestad Mun-kacs i Ungern, d. 1900) arbetade sig upp från snickarlärling, fick artistisk bildning i Dusseldorf och vann 1869 sitt namn genom den förstnämda af dessa genrebilder, som blef prisbelönad i Paris. Själf flyttade han öfver dit 1872. Han var till sitt temperament alls ej tam som de gennina dässeldorfarne, hans anslag är kraftigt, brutalt ibland, hans penselföring bred och djärf och färgen stark och djup med förkärlek för svart som genomgående ton. I Paris målade han, då han själf blifvit flyttad in 1 den eleganta världen, atelier- och salongsscener med världsdamer och barn och med modern lyx, vann sin andra seger med >Den blinde Milton dikterande det förlorade paradiset för sina döttrar» (världsutställningen 1878), där den mörka färgskalan slöt sig osökt och känsligt till ämnet, och gjorde ofantligt uppseende med sina religiösa kolossaltaflor »Kristus inför Pilatus» och »Golgata» — den sistnämda verkar hufvudsakligen panorama och saknar liniestorliet i kompositionen.

5.

Munchen blef ännu en gång stilskapande, denna gång inom konstindustrien.

Ett ifrigt arbete på konstslöjdens höjande hade pågått, allt sedan den första världsutställningen i London väckt längtan efter konstnärlighet i dekoration. Konstindustriella skolor och museer upprättades på olika platser, tidskrifterna sysselsatte sig ifrigt med studier af konststilar och konsthandtverk, gamla vapen och husgeråd söktes fram, afbildades, imiterades. Uppgiften blef närmast den att återgå till den nationella konstens blomstringstid, alltså till tiden närmast före 30-åriga kriget, hvilket verkat ödeläggande äfven på tysk konstverksamhet. Renässansen blef på modet, dessa rum med mörka träpaneler, mustiga, varma, djupa färger, målade bjälktak, brokiga glasfönster i karnappen med väggfasta bänkar, lyktor af gjutjärn, Lutherstolar, tunga skåp, skulpterade kistor af ek med järnbeslag, muggar och krus på panelningen, väldiga kopparkärl här och hvar, väfnader eller gyllenläder på väggarna, allt detta som småningom fick sitt mest slående uttryck i ölstugorna och som blifvit kalladt bierkneipsstil, alldeles som om stilen haft sitt ursprung i dylika lokaler. Det är som om man ville antyda, att melodierna ur Trubaduren och Traviata äro hämtade från positiven.

I spetsen för denna rörelse stod i München Lorenz Gedon, som mer än någon annan bidrog till upptagandet af renässansmotiven, en lifaktig man, som var dristig nog att bygga grefve Schacks villa i barockstil, hvilket blef betrak-

tadt som en lustig excentricitet, och som satte i scen dessa karnevalståg i 1500-talskostym, som snart blefvo populära öfver allt i Tyskland och som nådde sin höjdpunkt i det af Makart till kejsarparets ära i Wien anordnade, liksom den tyska rumdekorationen fördes till sin spets i Makarts yppiga interiörer, där hopandet af stoffer, färgens rikedom, mustighet och prakt spelade större roll än någonsin.

I de moderna tyska rummen var en dekorering i Makarts färger på sin plats, här voro porträtt af Lenbach, infattade i tunga, mörka, occiderade guldramar, som hemma hos sig, och likaså alla dessa kostymfigurer i gammaltysk eller i

italiensk renässansdräkt af Max Thedy, Fritz August Kaulbach och andra.

Riktningen hade sin dag och blef gammalmodig. Liksom alla imitationsstadier förde detta till längtan efter något eget, något skapadt af samtiden för samtiden. Ledtråden till ett konsekvent och fruktbart sökande var angifven redan flere år förut — den finns i Gottfrid Sempers arbete »Der Stil», som böljat utkomma 1860. Där liksom ofta träffade Semper sakens kärna och gaf uppslag af betydelse.

Hans sätt att tänka tillät honom — detta enligt Gurlitts antydan af innebörden i »Der Stil» — ej att antaga, att de antika kolonnordningarna skulle ha blifvit f5dda färdiga, han måste anse dem som utbildade efter föregående former. Han undersökte därför de enklaste äldsta skapelser af konstverksamhet, liksom språkforskaren söker ordens ursprung, och i dessa äldsta konstalster faun han sin praktiska estetiks lagar fastslagna. De hade utvecklat sig, innan den stora konsten ännu blifvit uppfunnen, och denna har lånat sina uttrycksmedel just ur dessa enkla former. Detta hänvisande till den lilla konsten var af stor betydelse för konsthandtverkets utveckling. Semper hänvisade konstidkarne till en sak, som de förut tänkt föga på, han lärde dem att undersöka stoffets betingelser och de former, som framgå därur, han lärde dem iakttaga de orsaker, som medföra en förändring af dessa former, och hur formerna öfvergå från ett konst-område till ett annat. Men till skilnad från föregående estetici fastslog han aldrig, hur formerna borde ha varit för att bli ansedda som fulländade, han bedömer dem ej från idealets ståndpunkt, han söker och finner i hvarje stil de särskilda lagar, som uppkomma ur ändamål, stoff och prydnadsbegär, han söker visa, hur ändamålet, stoffet, formen ömsesidigt betinga och utfylla hvarandra — allt ord, som hans samtid behöfde höra, som klarade begreppen och visade säkra, tillförlitliga vägar till ett medvetet mål.

ökad skicklighet i förening med vidgad synkrets medför ett gradvist höjande af konstindustrien liksom af arkitekturen. De i Tyskland rådande fördomarna mot vissa stilar såsom hållningslösa och ovärdiga ett konstnärligt studium — detta gälde, som förut är påpekadt, ej blott barock och rococo utan ganska länge äfven renässansen — började undanröjas genom unga fackmäns gedigna studier. Från stilabstraktion till stilkaraktär gick vägen, från det formelt bundna till individuel frihet på grundval af studiet af en uttrycksforms grundlagar och naturliga bestämmelser.

Semper gick fortfarande bland de främste af upplysningsmannen — han var bland annat den förste, som klargjorde barockarkitekturens system och visade, att denna stil alls ej var så godtycklig och upplösande, som det blifvit ett axiom att tro.

Semper, som från 1855 var verksam i Zurich, där bangården, polyteknikum m. fi. byggnadsverk vittna om hans geniala skaparkraft och om hans förmåga att röra sig med enkla medel, fogade sig, då han 1871 flyttat till Wien, efter den där härskande böjelsen för prakt och ståt, efter den typiskt wienska »öfvcrstil», som där satte sin karaktär på de nya monumentala

SEMPER: NYA HOFTEATERN I DRESDEN.

och privatbygnaderna. Såväl i hofmuseet som i den där invid belägna Hofburgteatern har wienerarkitekten Karl von Hasenauer medverkat, men uppslagen äro Sempers verk — hans ritningar till båda dessa bygnader» fasader voro att se i den historiska utställningen i Berlin 1886. Om museet utgör ett prof på wienerarkitekturen i dess ädlaste resultat, så visar teatern dess praktlystnad lika typiskt, om också ej lika storslaget, som Garniers opera är representativ för franska kejsardömets begär att imponera. Mellan hofteatern i Dresden, Sempers ungdomsarbete, och Hofburg i Wien, faller den nya tcatcrbygnaden i Dresden, påböijad 1870, sedan den äldre brunnit året förut. Den nya bygnaden — på samma plats, där den gamla stått — blef större och äfven rikare i sin utsmyckning. Den höga scenöfverbygnaden tillkom på denna nya upplaga, där nya fordringar medförde tillsatser, som den äldre teatern var fri ifrån. I Hofburgteatern döljer den prunkande ytan, flyglarna och de många vinklarna till en del själfva plan-anordningen, som på den äldre Dresdenteatern fått ett så tydligt uttryck i bj'gnadens yttre.

Samtida och efterföljande teaterbyggare ha fastslagit en rektangulär form för salongshusets exteriör och låtit publikens foyer med en loggia där utanför upptaga fasaden öfver hufvudingången. Men bygnadens tredelning — vestibuler och foyer, salong, scenhus — iakttages i regel i dess yttre. Operan i Wien — bygd på 1860-talet af Edvard von der Nütt och August von Siccardsburg — prisas såsom i plananordningen mönstergill och normgifvande, medan dess yttre ej blifvit anscdt monumentalt nog.

Wien var den tyska arkitekturuppblomstringens stad, försökens stad. Där rådde en storartad bygnadsverksamhet och där samlades en krets af byggkonstnärer, sådan ingen annan plats i Tyskland hade att uppvisa. Stadens utvidgning genom slopandet af fastningsmurarne och Ringstrasses anläggning rundtom de gamla stadsdelarne gaf anledning till det ena stora företaget efter det andra. Där bygdes efter 1857 museer, kyrkor, parlamentshus, rådhus, universitet, akademier, börs, teatrar — att ej tala om privatbygnader. Palatsarkitektur kostade man på både för de ena och de andra. Där trifdes Nordensvan, Konsthistoria. 37.

klassicism — låt vara moderniserad och elegant — sida vid sida med gotik — äfven den behandlad med modern individualitet — och med den yppiga, typiska Wien-renässansen.

I Votivkyrkan (började 1856) gaf Heinrich o. Ferslel (f. 1828, d. 1883) ett elegant och form-säkert prof på Khenlandsgotik, mera rik och yppig än S:te Clotilde i Paris, som är samma andas barn. Ferstels medarbetare Theofil Hansen (f. 1813, d. 1891). dansk till börden, nationaliserad tysk och efterboren hellen fullt ut så mycket som hans landsman Thorvaldsen, blef det grekiska formspråkets främste representant i den moderna arkitekturen. Både i Athen och i Wien uppförde han praktbygnader i elegant »hellenisk renässans» (Parlamentshuset i Wien, privatkomplexet Heinrichshof m. fi.). Gent emot honom representerade v. d. Nflll och Siccards-burg. som tillsamman bygt arsenalen i senromansk stil. hufvudsakligen fransk renässans. Semper införde den italienska högrenässansen, som äfven Kerstel omfattade med auktoritet och intresse, om än ej med Sempers originalitet (Universitetsbygnaden), och Friedrich Schmidt (f. 1825, d. 1891) blef gotikens ypperste representant. Förgäfves sökte han fä gotiken gillad i Herlin — i sitt förslag till rådhus 1857, som dock belönades ined förstu priset — i Wien lyckades han för det liva radhuset fa sina ideer ej blott gynsamt mottagna utan äfven genomförda. I hans verk — så som han vitt Kölndomens bygge och sedan hufvudsakligen under arbetet med restaurerandet af Stefansdomen och fullbordandet af dess tom och med flera nya kyrkor, arbetat sig ur traditionerna, ur Ferstels Kölngotik, ur allt hvad hämmande formspråk heter — är gotiken ungdomlig och originell, sedd genom ett temperament, ej af den gamla, erkändt äkta och ädla sorten, alls ej historisk gotik utan nära nog nyuppfunnen. Schmidt hade samma åsikt om gotiken — och äfven om de romanska formerna — som Semper om renässansen, att de långt ifrån nått sin höjdpunkt, att ännu det bästa återstår att göra af dess möjligheter. AfSchmidts lärjungar bygde Steindl parlamentshuset i Budapest, prunkande och kyligt i gotik med anor från engelsmännen, från Londons parlamentshus. Griesebach blef en af dem, som upparbetade den tyska renässansen.

Hans verksamhet tillhör det moderna Berlin. Där hade den yttre formen länge nog varit hufvudsaken för arkitekterna och innehållet en bisak. Den »helleniska andan» ansågs fortfarande vara härskande, Schinkels skola var alltjämt rådande.

Till mästarens Altes Museum hade Stiller fogat Neues Museum, som på ett ganska ointressant sätt betonar sin anspråkslöshet gent emot Schinkels stort dekorerande fasad. Så fick kom

FERSTEL: VOTIVKYRKAN I WIEN.

plexet med dess sammanbindande kolonngångar på 1860-talet sin afslutning i Nationalgalleriet af Stüler och Sträck i grekisk tempelform, höjande sig som ett Panteon öfver de andra musei-bygnaderna och — som jag här förut påpekat — typiskt i det skriande missförhållandet mellan ytan och vånings- och rumfördelningen i det inre.

Efter 1870, då Berlin växte till millionstad och på en gång behöfde en ny dräkt, svarande mot den nya storheten, sprängdes ändtligen fördomarne mot nya former, och nu blef det efter andra tyska städer, Berlinarkitekturen upptog de moderna fria användningssätten af de gamla stilarna. Med börsen, af Hitzig — som faller inom 1860-talets första år — hade en allvarlig renässans trängt in i Berlin. Riksbankshuset m. m. följde. I privatarkitekturen var man redan inne i ett försökens skede, ej i allo hedrande, därför att så mycket af det, som gjordes, blef mera en grann yta än konstnärlig helhet och gedigenhet, blef uppkomlingsarkitektur utan hänsyn till materialets karaktär, utan konstruktiv fasthet, en arkitektur af puts, gips eller marmorimitation.

Men där var ingen brist på förmågor, och det dröjde ej länge, förrän goda grundsatser lyckades göra sig gällande. Efter den första gründertiden föjde en tid af ökade fordringar, af mindre jäktande brådska, mindre förnöjsamhet med det billiga och dåliga — och äfven med det dyra och pråliga — och framför allt med större förtroende för konstnärerna.

Vederbörande i Berlin fingo klart för sig hvad ej alla samhällens vederbörande ännu lärt sig inse, nämligen att ett bygnadsverks placering och uppförande är en sak, som faller inoin det estetiska området och som ej bör afgöras i ett ämbetsverk.

Efter 1870 blir bygnadsverksamheten litet öfverallt i Tyskland både liflig och konstnärligt betydande.

6.

Inom den tyska skulpturen gick rörelsen — tämligen betänksamt och ej med synnerlig djärfhet eller mycket självförtroende — till utflyttande af gränserna för den stränga plastiska stilen. De mest representativa namnen under detta skede äro Rietschel och Begås.

På den historiska staty skulpturens område framstod Ernst Rietschel (t. 1804, d. 1861) som nyhetsmannen, då han i sin Lessingstaty (färdig i modell 1848, aftäckt i Braunschweig 1853) och sedan i Goethe-Scliiller-gruppen i Weimar (1857) lät personerna bära deras egen tids dräkt utan att skyla det största möjliga af kläderna under en kappa, såsom förut — och ännu långt senare — var vanligt, då det gälde att göra porträttstatyer.

Den moderna dräkten ansågs oplastisk och löjlig, opassande för en staty. I Preussen hade visserligen uniformen blifvit använd på statyer af konungar och generaler, men Hauch var allt för klassiskt bildad för att ej använda militärkappan son» draperi. Men för icke-krigarc

RIETBCHEL: Pl ETA. Marmor (Friadanskircha, Polsdam).

ansågs innu den antika dräkten nödvändig, i synnerhet för skalder och konstnärer. Det gälde ju mindre att framställa personens tillfälliga jordiska omhölje än det ideela och eviga, som kunde anses bo inom honom. Ett klassiskt draperi var den lämpligaste dräkt för idealets bärare. På 1700-talet hade Julien framstält Nicolas Poussin alldeles okladd under förevändning, att målaren skyndat upp om natten för att fästa en Idé på papperet — nattskjortan tyckes .han ha kastat af sig i sömnen — och Pigalie hade modellerat den Åldrige och skinntorre Voltaire naken och till på köpet i detta naturtillstånd sittande på en klippa med pennan i handen. Ett århundrade senare voro Rodin och Klinger dristiga nog att framställa Victor Hugo och Beethoven mestadels oklädda — motviljan mot störande moderna kläder i ideelt anlagda bildverk är således ej död, ej ens hos de mest moderna konstnärer. Thorvaldsen svepte in Schiller i en fotsid kappa och Rauch klädde sin Goethe-Schillergrupp — som ej blef mer än en skizz — i antika mantlar. Men öfver hans skizz segrade Rietschel, och det kan dock ej sägas att dennes syn på de båda männen var mindre ideel för det. Han framstälde de båda skaldebröderna hållande i en och samma lagerkrans, Goethe blickar rätt framför sig, ut i lifvet, Schiller blickar uppåt — alltså realisten och idealisten. 1700-talets dräkt är också mera plastiskt tacksam än vårt sekels byxor. Det dröjde likväl ej länge förrän äfven sådana befunnos värdiga att bli gjutna i brons — Qvarnström hade 1848 under arbete sin Tegnérstaty, där slängkappan dock fick skyla det mesta af kläderna. Rietschel behöll kappan i sin staty af Weber, som år klädd i långbyxor.

I Lutherstatyn på det splittradt och oroligt hållna reformationsmonumentet i Worms visade Rietschel en rätt kraftig historisk karaktär, om ock ej så långt drifven som hos de moderna. Och på det klassiskt-idylliska området gaf han i sina reliefer Thorvaldsenska motiv — Eros-

grupper, Timmarna — med behag utan stränghet i stilen och med äkta känslovärme. Kull jämvikt mellan känsloinnehället och formen visar han ock i sin ädla »Pietà» i Friedenskirche i 1'otzdam.

Jämte Rietschel, som var Dresdenskolans obcstridt främste, höllo Ernst Hähnel (f. 1811, d. 1891) och Johannes Schilling (f. 1828) dess anseende uppe. Med dem går skulpturen, utan att glömma de klassiska traditionerna, in i högrenässansens spår — i Hähnels formsäkra bacchant-tåg för gamla hofteatern, förstördt vid dess brand, bevaradt endast i gipsaftryck, 1 de dekorativa statyerna för Dresdenmuseet, Beethoven, Eva med sina båda barn. i Schillings »Natt» och de tre följande af dygnets stunder vid trappan till ßrühlska terrassen — utförda i sandsten, sedermera förgvlda. Under 1860- och 70-talen var det hufvudsakligen Drcsdenskolan, som var normgifvande

i skulpturen. Den fasthöll de akademiska formerna och höll den tyska skulpturen oanfäktad af de moderna rörelser, som i andra länder medförde framsteg.

I München blef den romantiska plastiken föga lyckad; åt de statyer, som stå på torg och gator, blir man ej glad, antingen den hedrade medborgaren sitter på en häst, som ledes af pager, som Ludvig I af Widermann — han har lyckats få konungen sä fri från all karaktäristik som väl är möjligt — eller han står till fots och sveper kappan om sig som Goethe, Cornelius och många andra. Man har skylt på Schwanthaler^ dåliga inflytande det faktum, att skulpturen blef den sämsta konstart i München. Det plastiska konsthandtverket däremot — t. ex. i trä snidade altar-verk och helgonbilder — visar både smak, stilkänsla och skicklighet.

Berlinskolan höll sig ännu en tid i mera kringgärdade plastiska former: Fr. Drake, Gustaf Blåser, Aug. Kiss (hvars amazon till häst i strid med en tiger, liksom Wolffs Lejonjägare pryder stora trappan framför Altes Museum). Th. Kalides druckna bacchantinna pä pantern (började 1846) visar en formbehandling, som närmar sig till barock-mästarnes och anses som den tyska realistiska plastikens första verk.

Får man betrakta Kalide som föregångaren, så är Reinhold Begås (f. 1831) genombrottsmannen.

Han började i Rauchs skola och förde den tyska skulpturen till en robust och rättfram, hänsynslös naturefterbildning. Han vann snart nog ett berömdt namn, men där saknades ej invändningar mot de verk, i hvilka han visade stor skicklighet och konstnärlig kraft men allt för liten aktning för skolan. Begås var i Rom 1856 till 59, lefde då i intim vänskap med Böck-

lin och Feuerbach och påverkades afgjordt af den förre, tillägnade sig mycket af hans robusta friskhet och lärde kanske också af honom att följa sitt eget temperament och undvika att gå i flock på allfarvägen. Han tog ock inflytande från Michelangelo, från Bernini och barockskulpturen, och han fann senare i Pergamonbilderna en klassisk konst, besläktad med hans egen i lynne, i utförandets dekorativa styrka och rörlighet. Hans grupp »Pan tröstande den öfvergifna Psyke» och den därpå följande »Pan lår en liten gosse att blåsa flöjt» äro samma andas barn som Böcklins samtidigt målade »Pan spelande i vassen». Berlinarne fingo 1858 göra bekantskap med denne affälling från de Bauchska skoltraditionerna, med denna glädtigt och skälmskt ungdomliga uppfattning af antiken. I de första monumentala verk, lian efter sin hemkomst till Berlin utförde eller gjorde utkast till, är anslutningen till barocken uppenbar och djärf i komposition liksom i figurernas ställning och rörelse. Först frontalgruppen till Hitzigs börsbygnad i Berlin, därpå täflingsskizzen till Friedrich Wilhelm III:s ryttarstod för Köln med anslutning till romerska verk och till Schlüters staty af den store kurfursten med de fängslade, delvis nakna kämparne nere vid den låga, svängda sockelns hörn — hos Bcgas äro de 8 kämparne ej under-kufvade fiender utan representera rikets provinser.

Denna ryttarstod fick Begås ej utföra, fast han fått första priset vid täflingen, men nästa gång han täflade om en monumental uppgift, blef den äfven öfverlämnad åt honom — visserligen efter långvarigt krånglande. Det var Schillermonumentet på Gendarmenmarkt i Berlin, skaldens staty omgifven af fyra kvinnofigurer, sittande nedanför sockeln på en fontänbassins kant — det ser nästan ut som om de toge sittbad. Ännu starkare än i Begås' tidigare verk framträder i dessa figurer hans sträfvan efter kraftig realism, efter karaktär i vida högre grad än formskönhet. Långt aflägsna från den traditionella antikiserande allegorien äro dessa våldsamt individualiserade bastanta figurer, hvilkas rätta plats vore vid ingången till ett museum öfver tysk realistskulptur. Lyriken med dess starka patos, dess förening af sinnlig styrka och drömmeri är väl den mest innehållsrika af dem — en svensk måste inför henne påminna sig Tegnérs ord om tyska språket: »Frisk, groflemmad och stark, en jungfru, fostrad i skogen». Om den Zibyllagestalt, som representerar filosofien, har man sagt, att hon afskräcker från en närmare bekantskap med denna vetenskap.

Robust, sund styrka och kraftigt dekorativ hållning förblir det utmärkande i Begås' frodiga alstring. Han är de dekorerande gruppernas man, som förstår att ställa dem mot luften i lifliga silhuetter och starka linier (de för slaktarhuset i Budapest komponerade grupperna med tjuren och buffeln, längre fram slottsbrunnen utanför slottet i Berlin med dess Neptun och dess flodnymfer — hans mest uppenbart i Berninis anda hållna arbete). Sabinskornas bortröjande är en modern variant af de så ofta af antikens, af renässansens och barockens skulptörer behandlade enleveringsscenerna. Äfven i »Merkur bärande Psyke», i centaurgruppen m. fl. stälde Begås manlig och kvinlig formkaraktär som motsats till hvarandra. Något af de moderna italienarnes genreartade uppfattning gör sig ibland gällande i hans figurer, antingen de så ha antika namn eller ej — den näpet bedröfvade Psyke, den knubbige Amor,

som blifvit stucken af biet och tröstas af den smeksamma Venus, gruppen »den elektriska gnistan» med det kyssande paret. Till det monumentala söker han gärna äfven i sina porträttbyster, där karakteriseringens skärpa kan vara långt drifven. Den mästerliga bilden af Menzel (i halffigur, från 1877), i nationalgalleriet gifver, liksom bysten af Bismarck i Zcughaus, det definitiva konstnärliga uttrycket för de båda männens personligheter. Också i bysterna använder Begås en kraftig behandling och dekorativ bredd i anordningen, draperar gärna sina modeller med ett stycke af en kappa nedfallande i breda veck öfver sockeln på ett sätt som påminner om Houdon och andra af de gamle. Dc stort behandlade draperierna på statyerna ge ock en dekorativ mäktighet i formerna, när det ej blir för mycket. Begås' figurer lassa gärna på sig hela massor af tyg.

Begås har efter 1870 blifvit Berlins officielle bildkonstnär. Som monumental dekoratör visar han sig med blick för det storslaget effektfulla kunna röra sig med väldiga massor. Hans konstnärstemperament få vi väl ändå söka i arbeten sådana som kvinno- och barnbilderna från Rom och i hans bästa porträtt. I den tyska skulpturen har han sin plats gifven som nyhetsman och som karaktäristiker.

Oljemålning.

X.

VALÖRMÅLERIETS GENOMRROTT.

1870- och 80-taIen. — Verklighetsstudium, impressionism, pieinairism.

1.

Pet moderna genombrottets tid är nu inne, en ny dag i måleriets historia med nya synpunkter, nya sträfvanden, nya uppgifter.

Under tre fjärdedelar af århundradet har konsten sökt att på grundval af studiet af förgångna tiders konst söka nå samma resultat, som föregångarne på sin tid nått. Ändtligen bryter nu den synpunkt fram, att ett skede endast och allenast ur sin egen naturkänsla kan alstra en konst, som verkligen är dess egen. Hvad man nu medvetet sträfvar efter, är frigörelse, icke från studiet af de gamle och lika litet från vördnaden för de store ibland dem, utan från skyldigheten att dikta Iliader efter Homeros. Till att fånga yttervärlden för konsten går sträfvandet, till att uppfatta den och det samtida lifvet med sitt eget temperament, utan något medium af tradition, som lägger sig kylande mellan konstnären och naturen, och till att måla denna yttre värld sådan man ser den, med de toner, ens eget öga där iakttager, hellre än med den färg, man studerat på taflor i museerna. Upp på vid gafvel med atelierdörren, ut i fria luften utan rädsla för sol och vind och utan rädsla för snufva, tvätta bort från paletten de traditionella gallerifärgerna och lär att se med egna ögon! Det hade de gamle mästarne gjort, i annat fall hade de ej blifvit mästare. '

En uppfriskande, föryngrande vind blåser genom måleriet. Naturanalysen medför djärfhet både i sättet att se och i sättet att återgifva det sedda. Fri-luftsstudiet skärper iakttagelseförmågan och synsinnet och flyttar helt nya naturområden in i konsten.

Detta skede — realismens, pleinairismens, impressionismens skede — får sin karaktär i det friska, omedelbara, energiska naturstudiet, i de osökta motiven ur det samtida lifvet i dess olika faser. Målaren går hvardagsverklig-heten in på lifvet med tro på att det sköna är att söka i naturen, med kärlek och omsorg afbildad, och att hvaije litet stycke verklighet är vardt att öfversättas på konstens språk. Det är de små summariska naturstämningarnas skede, det är äfven de stora modellstudiernas i friluft. Realismen tar stora mått och bryter in äfven i den monumentala konsten — också i skulpturen fodrar den plats och blir äfven där nyhetsbringare, fastän ej i samma grad som i måleriet. Hvardagsmotiven breda sig och taga ett utrymme, sådant man förr ägnat endast åt den stora konsten, åt religiösa, allegoriska, världshistoriska ämnen. Traditionerna — hör man nu klagas — ha ej längre auktoritet hos den tanklösa ungdomen, en tid af anarki är inne, detta är 'la fin des écoles', hvart skall det bära hän?

Så skarpa motsättningar har väl sällan konsten haft att uppvisa som under denna brytningarnas tid. Å ena sidan de akademiska i alla länder, traditionens alla väktare bland konstnärer och bland konstförfattare — från de oböjligt konservativa till dem, som gärna ville föryngring och individuel frihet men endast inom skönhetsrikets en gång för

alla utstakade gränser — å den andra de som höllo fast vid det personliga temperamentets rätt att söka skönhet och natur utan hänsyn till stängsel eller regler och de som begärligt kastade sig öfver det nya, därför att det innebar utvecklingsmöjligheter eller helt enkelt därför, att det var modernt och därför att man borde följa med sin tid och akta sig för att bli räknad till de efterblifne.

Hvaije konstnärlig revolution börjar med en revolution i uttryckssättet, i tekniken. »Ett sätt att teckna är ett sätt att känna.» Den enkla grundsats, att man skulle måla verkligheten så som ens egna ögon sågo den, medförde den fordran, att man skulle måla med verkligheten för sina ögon, ej flytta den in i en atelier. En interiör skulle således målas med dess verkliga dager, som ger figurer och ting deras rätta inbördes valör, en friluftstafla i fria luften, pä en bestämd tidpunkt på dagen och i den belysning naturen består. En figur, sedd i atelierdager med kallt, koncentreradt ljus från norr, får ju helt andra färger än samma person, sedd ute i det fria, där lufttoner och reflexer spela in i färgerna, toner dem man ej kan konstruera sig till eller fantisera fram, utan dem man måste iakttaga för att kunna fånga dem. Man skulle undvika att transponera naturens färger efter den palett, man i skolan lärt sig använda, och lika litet skulle man konstruera fram en färgharmoni med motsättningar, som ej ses i verkligheten. En målning skulle verka som ett stycke natur, sedt genom ett fönster. Naturligtvis hände det, att det stycket ej omfattade en färgskala, som innebar en afrundad koloristisk harmoni, men det var ej heller en dylik som söktes utan atmosferens lif, valörernas korrekthet, intrycket af ett stycke verklighet. Det som skulle förmedla och sammanhålla färgtonerna till en enhet, det var luften och ej en artificielt tillagad totalton.

Friluftsstudien förde från det bruna måleriet till det blonda. Den mörkbruna färg, som heter asfalt, med en mustig ton påminnande om tjära, bitumen som var så lättvindig att använda i skuggor och halftoner, denna färg som är farlig därför att den småningom, men med osviklig säkerhet äter sig igenom alla andra färger, den är blandad med, och som kommit så många gamla och nyare målningar att mörkna och bli koloristiskt något annat än hvad de från böljan varit, bitumen, om hvilken Granet yttrat, att den borde vara så dyr sä att ingen målare skulle ha rad att köpa den, bitumen som flödat öfver på historiemålares och orientmålares paletter och som ännu under detta skede blef rikligt använd — den var Pilotvskolans hufvud-

färg — den förvisades som ett fördärf. Skuggorna borde vara ljusa, då de i naturen sågo ljusa ut, och deras tonstyrka borde rätta sig efter dagrarnas, så att tonskalan på studien i möjligaste mån motsvarade den i verkligheten. Detta var ju klart som dagen och ändå hade det varit så svårt att hitta på det.

Friluftsstudiet förde konsekvent till den mycket förtalade och mycket betydelsefulla riktning, som blifvit kallad impressionismen. Uppslaget var gifvet i stämningslandskapet, i sträfvandet att i en naturstudie fånga och fasthålla helhetsintrycket. En dag uppfann en kritiker namnet impressionister för dessa målare, som hade den sträfvan gemensam att med underordnande af detaljerna ge sitt intryck, sin »impression» af en stämning eller af ett naturmotivs karaktär.

Det realistiska naturstudiet har ofta blifvit kalladt fotografikonst, natur-afskrift. De betydande framsteg, fotografien vid denna tidpunkt gjorde, hade i själfva verket ett ganska stort inflytande på den samtida konsten, ögon-blicksfotografien visade sig kunna återgifva en modellfigur i hvila eller i rörelse liksom ett landskaps detaljer med en minutiös trohet i teckningen, som målaren absolut ej kunde öfverträffa. Men kameran gaf abstrakta verklighetsbilder och aldrig ett personligt intryck, och det är först den personliga uppfattningen, som gör en naturafbildning till ett konstverk. Redan Taine hade i sin Philosophie de 1'art betonat, att konstnärens uppgift vid naturstudiet är att gifva ett föremåls »caractère essentiel» och att han för att framhålla denna bestämmande karaktär äger att förbise eller utesluta sådana bisaker, som kunna skymma bort den. Fotografien har bidragit till att skärpa blicken för just det, som kameran ej kan återgifva i sin korrekta och själlösa verklighetstolkning. Fotografien medtager kritiklöst och tanklöst allt utan att skilja på hufvudsak och bisak, konstnären däremot väljer, ser naturen genom sitt temperament.

Antingen de moderna ljusmålarne målade figurer eller landskap, så valde de — det vill säga de betydande ibland dein — att i sin teckning söka formernas liksom rörelsens karaktär och lif — det yppersta exempel ha vi i Degas' teckningar — och i sin målning att söka det atmosferiska lifvet, ljusets skiftningar och inverkan på lokalfärgerna. Deras sträfvan gick i en helt annan riktning än till det fotografiskt minutiösa.

Riktningen påverkades äfven af det japanska måleriet, som ungefär samtidigt med impressionismens uppkomst blef kändt och studeradt i västerlandet. Japanesernas sätt att afbilda naturen hade alls intet gemensamt med fotografens. Då de konsekvent utelämnade det mindre väsentliga, så berodde det nog till en liten del på bristande anatomisk och teknisk kunskap — hur skickliga de än kunde vara, så hade deras studium aldrig gått ut på efterbildning af naturen i dess detaljer — men mest hade det sin grund i deras traditionsfasta principer. Med några lätta streck fäste de på papperet ett föremåls karaktäriserande hufvudlinier eller intrycket af dess ögonblickliga rörelse. Om att mödosamt utarbeta en målning var aldrig fråga. Soliditet är ej det ord, som uttrycker det för deras bilder utmärkande — orden spiritualitet, smak, smidighet, friskhet kunna snarare användas. Deras glädje öfver en

rytmisk, lätt, skenbart nyckfull komposition var lika smittande som deras nöje öfver klara, starka färger. På ett lika enkelt som dristigt sätt kunde de gifva ett liffullt, färgrikt,'ljuskraftigt naturintryck.

Friluftsmåleriets teori var uttalad redan i Ruskins råd till målärne att måla ute, att direkt, omedelbart studera ett stycke lefvande natur. Men utgångspunkterna föra till ett rent motsatt resultat hos Ruskin och hos impres-sionisterna. Ruskin fastnade i lokaltonerna, i detaljen, han gillade ej ett summariskt målningssätt, han ville i en landskapsmålning kunna se, hvilka arter af blommor som växte på gräsmattan. Att återgifva ett ögonblicksintryck var ej nog för honom — därtill var han för inbiten engelsman — och de rent måleriska principer, samtiden sträfvade till, gingo i helt annan riktning än hans råd.

En annan af de tekniska frågor, Ruskin sysslat med, blef nu upptagen till förnyad behandling. Solens ljusstyrka var ju omöjlig att nå i en målning med dessa mörka jordfärger, hur drifva upp dess effekt i högsta möjliga grad? Jo, lydde svaret, genom att afsätta färgerna rena och oblandade på duken i stället för att blanda dem på paletten, hvilket alltid gör dem ännu dunklare — genom att låta de olika färgerna blanda sig i åskådarens öga, då han befinner sig på något afstånd från taflan, och för hans blick flyta samman till en enda ton. Genom förståndigt användande af de rena färgerna — hvarje färg i samband med sin komplementfärg — kan man nå en ljus- och färgstyrka, ett rörligt, vibrerande lif, sådant det är omöjligt att åstadkomma med palettens vanliga medel.

Mälarne togo uppgiften vetenskapligt, följde med intresse forskarnes experiment — Clie-vreuils, Roods och Acres — och tillämpade dem på måleriet. Resultatet blef insikten om det prismatiska målningssättet. Det var målaren George Scurat, som — enligt Felix Féneons påstående — först framlade »ett komplett och systematiskt paradigma af det nya målningssättet». Den tekniska revolution, det innebar, fann genast sina fanatici — »neo-impressionister», »pris-matici», »pointillister» ha dess idkare blifvit kallade till skillnad från Manet och öfriga lumi-nister, sådana som Nittis, Whistler, Degas, RafTaelli och andra. Man kunde bli något förvånad, när man kom inför revolutionsmänncns studier, öfver att de sågo naturen på ett och samma sätt, att de målade en stenmur och en höstack, en väg och en våg i alldeles samma teknik, med samma linieföring eller färgprickning. Alla fasta föremål upplöste de i ljus, i reflexer, det fanns öfver hufvud för dem ingen fasthet i tingen, allt var toner, valörer. De afstodo från all elegans i föredraget, om pcnsclföringens smidighet var ej fråga, målningen l>estod ej af penseldrag utan af färgklickar. Teckningen vårdslösades som en bisak, lufteffekten blef allt. Kör det ovana ögat blef intrycket onekligen förvirrande. Man kunde få se solskenet sammansatt af spektrets alla färger, på nära häll kunde det se ut som en hop raketer och svärmare, lössläpta på en gång, men på afstånd kunde de ge ett intryck af intensiv dallrande värme och ljus. I en solnedgångsstämning kunde allt — hus, mark, vatten, människor — vara eldrödt och gulrandadt. Öfver ett klargrönt haf kunde ett rödt berg kasta skugga af oblandadt koboltblått. Ett ansikte kunde på nära håll sedt vara sammansatt af hvita, blå, gröna och gula färgklickar. För imprcssionisterna betydde det föga, har verkningen var åstadkommen, blott resultatet gaf det sökta intrycket.

Det dröjde ej heller länge, innan frihetskrafvet gjorde sig gällande inom kretsen och tog sig uttryck i olika sätt att iakttaga naturen liksom att måla. Det mycket omordade impres-sionistmaneret utgjorde ej den hufvudsakliga innebörden af rörelsen. Hvad som stod kvar, då detta lefvat ut, det var den färglära, impressionismen riktat målarnes uppmärksamhet på.

Impressionismen är nu en öfvervunnen ståndpunkt, dess »heroiska tid» är förbi, riktningens bärare äro döda eller ha de

valt andra uttryckssätt än de först fastslagna. Och ett faktum är, att när man nu ser målningar af rörelsens representativa målare, hvilka äro godt företrädda i Luxembourg-museet, som fått i present ett rum fullt med typiska impressionistmålningar, och till och med i Berlins nationalgalleri — på världsutställningen 1900 bildade impressionisternas verk en särdeles liffull och intressant afdelning — så finner man dessa målningar vara hvarken charlatanverk eller ens synnerligen utmanande utan med bredd och fart, friskhet och fint natursinne gjorda studier, värda uteslutande aktning och intresse. Man förvånar sig öfver att dessa målare för endast ett par årtionden tillbaka kunnat väcka sådan förargelse, att de blefvo utskrattade af allmänheten och af kritiken förklarades vara fuskare och konstfördärfvare.* De målade på ett sätt, soin publiken var ovan vid och som stod i strid mot all skollärdom. Det behöfdes endast tid för att såväl konstnärerna som allmänheten skulle få upp ögonen för det sunda och lifskraftiga i rörelsen. 1883 konstaterade Claude Monet, då han öppnat sin separatutställning vid Boulevard Madelaine, att »där var ingen som skrattade». Det är verkligen svårt att inse, hvad man egentligen skulle skratta åt i dessa studier. Att någon af niålarne i sin ifver kunde skjuta öfver sitt mål, var dock intet löjeväckande, ej heller att ej allt hvad kretsen frambragte var fullödig konst.

Detta skedes typiska rörelse är sålunda luminismen, som förde till valörmåleriet. De olika försöken, de olika uttryckssätten och olika åsikterna ledde på skilda vägar till ett och samma mål. Där uppstäldes så betydande tekniska problem, att det blef föga utrymme för fantasien att göra sig gällande. Men i sin sträfvan att taga naturen fången för konsten och i sina koloristiska rön var rörelsen allt annat än idélös och intresselös, den blef tvärtom ett högst betydelsefullt moment i måleriets historia. Den medförde ett nytt sätt att se, och den skärpte naturkänslan och synsinnet både hos konstnärer och konståskådare.

2.

I Frankrike är 1870-talet genombrottets skede — till Tyskland når rörelsen först under det nästföljande årtiondet.

* lmpressionisterna syntes naturligtvis ej till på salongen. De hade sina egna utställningar — den första var 1874, den åttonde 1886. Summa 55 utställare hade dä medverkat. Äfven i London, Bruxelles och New-York utstälde de i samlad trupp. Deras vapendragare inom kritiken voro Huysmans, Duret, Féneon, Philippe Burty, Castagnary.

Den nya republiken medför en demokratisk konst, som med förkärlek förhärligar folkets och dess hjältars bragder, skildrar det medborgerliga lifvet i dess typiska yttringar och har sitt intresse riktadt på det samtida lifvet mer än på det flydda. De monument, denna tid reste, gälde nationalförsvaret, armén eller gälde de republiken i egenskap af arbetets, framstegens, upplysningens vårdarinna, de gälde också vetenskapens, diktningens, konstens heroer

— till och med sådana af mindre betydenhet blefvo ihågkomna, liksom bland de kämpar och martyrer för friheten, som fingo sin ärestod, förekommo äfven personligheter, hvilkas roll i historien knappast synas berättiga dem till eftervärldens tacksamhet — till och med en staty af Marat stäldes upp i Paris, och Danton ses på ett stort monument på boulevard S:t Germain.

Det monumentala måleriet omhuldas i stort omfång, såväl det till sina motiv tillbakablickande som det modernt realistiska. Det är nu, Puvis de Chavannes börjar bilda skola. Pantheon dekoreras med legendtaflor och historiska taflor af Bonnat, Cabanel, Henri Levy, Laurens — den sistnämde målar S:t Genevièves död med handfast realism, medan Puvis de Chavannes målar helgonets barndom, legendariskt, blekt, en dikt i linier och toner, ingen verklighetsframställning.

Men i statens offentliga bygnader, i mairier och andra embetslokaler fyllas väggarne med stora kompositioner öfver det dagliga arbetet, försvaret af hem och härd, familjen, trolofning, den civila vigseln inför mairen, huslig lycka, anmälan af barnens födelse, skolan. Eller betona målarne provinsens hufvudnäringar i en eller annan typisk bild: vinskörd, jordbruk, boskapsmarknad, boxering af båtar i kanalen. Det kan bli ganska prosaiska framställningar, dessa som målas i stor skala för de tämligen torra embetssalarna

— ofta äro de likväl målade med sundt och gediget studium. Manet framlade år 1877 ett förslag till dekorering af Hotel de Villes församlingssal med bilder från samtidens Paris, dess hallar, järnvägar, flodlifvet, parkerna, kapplöpningar. Men detta förslag föranledde då ej ens ett svar från vederbörande.

Försöken i denna riktning medförde ökade fordringar på dekorativ hållning, på bredt behandlingssätt, på en förenklad och fördjupad tillämpning i stort af luft- och valörstudiet.

1870-talet var som sagdt ljusningens tid, friluftstudiernas men också de djärft kraftfulla människostudiernas. När dukarne växte, ökades på samma gång studiets bredd och styrka, och i mången realistisk modellstudie, ibland monumentalt storslagen, påminde franska målare om, att de tillhörde det folk, som kunde mest i konsten. Till 1870-talets konst hör exempelvis Bonnats Kristus på korset (1873), med hvilken Aimé Morots behandling af samma ämne senare (1883) täflade i studiets öfverlägsenhet. Cormons monumentalt hållna skildring af Kain som gammal, med sin familj irrande fredlös genom öknarne (1880) kan ock nämnas som ett exempel på skedets monumentala måleri. Dit höra på andra områden Jules Bretons »La glaneuse» (1877), den i fullt naturlig storlek målade bondkvinnan med sädeskärfven på sina skuldror, och Vollons mycket uppseendeväckande »Femme du Pollet» (1876), den unga bond-

hustrun med korgen på ryggen, grof och klumpig i sina träskor, alls ej — som det blifvit sagdt — stötande genom smaklös och vulgär uppfattning. Hon är allt annat än ful, hon har en kraftig, ren profil, och det är öfver henne ett uttryck af styrka och lefnadslust. Antoine Vollon var för öfrigt en öfverlägsen kolorist och jämte Philippe Rousseau sin tids främsta stillebensmålare.

Som den moderna realismens representativa målare vid tiden omkring 1880 och som exponent för riktningen i dess bästa sträfvan har Bastien-Lepage ofta blifvit nämd. Då han uppträdde var friluftsmåleriets princip redan erkänd bland konstnärerna, och det gälde nu endast att tillämpa den. Bastien-Lepage blef aldrig motarbetad eller misskänd som Millet, hvars direkta ättling han blifvit kallad, fast likheten dem emellan endast är den, att båda målade bondfolk och båda målade efter egen erfarenhet. Bastien-Lepage var individualist och detaljist, Millet var syntetiker och epiker.

Jules Bastien-Lepage (f. 1848, d. 1884) började — efter att ha tillägnat sig en solid teknisk underbygnad — som porträttmålare, och han började med att måla de människor, som stodo honom närmast och dem han bäst kände. Han debuterade på salongen 1874 med sin farfaders porträtt — den gamle mannen sitter, i sin stol ute i det gröna med snusnäsduken utbredd öfver knäna och snusdosan till hands. Året förut hade den unge akademieleven förgäfves täflat om Rompriset genom att måla »Priamos inför Akilles». Man minns Courbcts uttryck om Romstipen-dlaterna: »Hvarför skickar man de stackars satarne dit? Ha de då ingen hemort?»

Bastien-Lepage hade lyckligtvis ett hem, som han växt fast vid och som han aldrig växte ifrån. I Damvillcrs, den lilla byn i Lothringen, var han född, dit vände han gång på gång tillbaka från hufvudstaden, och där målade han de taflor, med hvilka det moderna bondemåleriet och friluftsmåleriet faktiskt slog igenom i Paris. Höbergningen (»Les foius», 1878) med dess varma sommarluft, dess doft af nyslaget hö och dess uttröttade arbetspar, mannen sofvande som en stock, där han slängt sig raklång på rygg i gräset med hatten öfver ansiktet, kvinnan sittande tanketom och dåsande med händerna tungt hvilande i skötet och utsträkta ben. »Oktober», potatisskörden, är i alla afseenden typisk för tidens fordringar på en verklighetsstudie. Slutligen (1883) »Kärlek i byn», bondpojken och flickan, båda lika oskuldsfullt tölpiga, där de stå på hvar sin sida om staketet, nästan med ryggen mot hvarandra — det går trögt med det, som de båda vilja säga och höra. Men det finns ej spår af karrikatyr i framställningen, icke något af det, som Knauss eller en annan tysk »karaktäristiker» skulle lagt ln i figurerna. Det finns lika litet något drag af svärmeri i landskapet och stämningen, ingenting år särskildt anordnadt för det unga parets skull. Hvardagens vanliga grå himmel sveper öfver ängarna och byn. Från Damviilers äro ock Bastiens »pappa Jacques» med sin vedbörda i skogen, tiggaren (nu i Glyptoteket, Köbenhavn) och den mycket uppmärksammade »Jeanne d'Arc», framställd då hon i trädgården lyssnar till anderösterna och ser himmelska uppenbarelser. Realitet och legend äro här djäft sammanförda, Jeanne är en fattig fransk bondflicka i dessas vanliga nutida dräkt och omgifning. Men hennes ögon se med. ett egendomligt inåtvändt uttryck. Hur synerna i hennes inre få kroppslig gestalt, skildras helt osökt och åskådligt. Att synerna sväfva bakom Jeanne, är nog en svaghet i anordningen — på en karrikatyr öfver taflan stod hon och höll en liten nackspegcl i sin utsträckta hand.

Hur mycket uppseende dessa taflor än gjorde, hur öfverlägset säkert och osökt känsligt de än voro målade, så ville ingen köpa dem, målaren gick ej amatörernas smak till mötes — ej ens i statens samlingar blef han representerad förr än efter sin död. För Iefvebrödets skull började han måla små porträtt och uppenbarade i dessa en helt annan sida af sin talang än i bondelifsbilderna. Här var han elegant, mondain, en gång — i det bekanta profilporträttct af Sarah

Bernhardt — till och med extravagant i porträttets hela anordning och hållning liksom i färgskalan — hvitt och ljusgult som genoingående färger, de delikata stoffcrna behandlade med raffinemang. Utan petighet men ändå med största omsorg och finhet äro dessa små porträtt målade:

BASTIEN-LEPAGE: HÖSKÖRD. Oljemålning (Paria, Luxembourg).

prinsen af Wales, Alb. Wolff, madame Drouet, hans sista arbete, själfullt och nobelt i känsla och uttryck. En elegant salongskonstnär och en robust bondemålare voro förenade i ßastien-Lepagcs person, på det ena området stod han som en jämlike till Stevens och på det andra till Leibl.

Han rycktes bort af bröstlidande, då han stod på höjden af sin utveckling. Aftynandets tid nek sitt solsken genom den vänskap, Marie Baskirtcheff skänkte honom.

Den unga ryska flickan var lians elev och målade realistiska genrestycken, stora och små. För hennes raffinerade och subtila temperament tyckes denna rättframma realism ej ha varit det mest lämpliga uttryck — man kunde snarare väntat sig af henne fantasikonst i engelsmännens anda. Nu målade hon så som han målade, med mycken kraft, smidighet och energi (»Skolpojkarna» i Luxembourg, flera porträtt i pastell och olja). I sin »Journal», som utgafs efter hennes död och som är ett egendomligt psykologiskt nutidsdokument, skildrar hon deras vänskap, deras ställning till hvarandra, hans glädje öfver henne, då hon under sin moders beskydd kommer till honom, som är sjuk. Två grundolika människor. Den unge målaren ur folkets djupa leder, han som aldrig tänkt på annat än på att måla och på att dessemellan njuta af lifvet, obetydlig till sitt yttre, utan annan bildning än den ban hunnit förvärfva mellan arbetstimmarne, och den öfverkultivcrade ryska flickan af god familj, som läst allt och lefvat intet, som allt sedan barndomen vistats på resor i olika länder, ständigt omhuldad och vaktad af de sina, förfinad och sensitiv, nervös och subtil. Sä blef också hon bröstsjuk. Det blef nu lian, som måste låta sig bäras till henne, och där sutto de bäda unga dödsdömda, de som måste dö »vid tröskeln till

allt» — det är hennes eget uttryck. Hon dog en månad före honom. Hans stoft fördes till Damvillers, där har man sedan rest hans staty — af Bodin — en realistisk staty åt en realist. Den lille fule Bastien-Lepage står där porträttlik i sin målardräkt, bredbent med paletten i handen och ett bekymradt, liksom sökande uttryck i sitt breda ansikte.

Som riktningens märkesman jämte Bastien-Lepage står Léon Lhermilte (f. 1844) i sina bilder ur landtarbetarnes lif och i sina präktiga pasteller och kolteckningar från åker och äng.

Framställningens soliditet är hos Lhermitte öfverlägsen. Inför mer än en af hans med skarp karaktäriseringsförmåga och monumental bredd i behandlingen genomförda stora målningar måste främlingen tänka: »Hvilken säkerhet hos dessa målare! Hvem mäter sig med dem i studiets kraft och i kraftens harmoni och uttrycksförmåga? Så mänga efterföljare ha de haft i olika länder — ingen har nått Lhermitte på hans område.» Arbetarbilden i Luxembourg (1882), hvars klara och friska färger stått sig utmärkt under årens lopp och som i målningssättet utgjorde ett afgjordt steg framåt, imponerar i själfva verket mindre än några hans senare, med ännu större monumentalitet och färgkraft genomförda hvardagslifsbilder. Det är ej slående individualism, men det är första klassens måleri.

En kraftig talang uppenbarade äfven Alfred Roll (f. 1847), en mera robust men mindre känslig målare än Bastien-Lepage och Lhermitte. Stora ansatser, väldiga dukar, innehållet likväl ej alltid svarande mot ytans storlek.

I »Öfversvämningen» (1877) liksom i »Silens fest» visade han sin förmåga att måla naket — den förra, i grått hållna taflan, visade bondfolk, uppdrifna ur sömnen af öfversvämningen, räddande sig i båtar, på taken, i kamp för lifvet — i förgrunden hufvudet af en väldig, simmande tjur. I »Grufarbetarnes strejk» gaf han sitt bidrag till samtidsdokumenten, objektivt, nyktert, utan dramatisk spänning. Arbetarne sitta där förbittrade men kufvade och tysta, en af dem hindras af sin hustru från att kasta sten på en gendarm, som sätter handklofvar pä en fångad. Sin fulla kraft fick han fram i den präktiga studien »I Normandie», en af dessa målningar, som inom sig koncentrera en hel konstriktnings karaktär, vilja och förmåga. Taflans hufvudfigur är en ko, målad med bred, käck. kraftig pensel, bifigurer äro en bondkvinna med sitt barn. I flera studier af unga tjurar — en af dem har fått en ung, okládd, bastant kvinna i sällskap, hon lutar sig mot kamraten med hufvudet mot hans nos — har Roll gifvit de bästa resultaten af sin käcka penselkonst. Hufvudsakligen

som jätteillustrationer verka hans senare stora dukar, »den 14 juli» med vimlet af Place de la République under nationalfesten. Hundraårsfesten 1889 (i Versailles, där den med sin ljusa, luftiga hållning gör en egendomlig verkan bland de gamla bataljtaflorna), »Grundläggandet af Pont Alexandre i Paris» 1898, där en flock hvitklädda flickor fått uppfylla midtpartiet och rädda ceremonibilden undan banalitet. »Arbetet», bild från ett stenhuggeri i Suresne, saknar den sammanhållning, Menzel förstod att gifva sin smedja, och lämnar ett intryck af virrvarr, af ett solidt studeradt och återgifvet virrvarr.

Ett mera mildt och lyriskt skaplynne än vare sig Roll eller Bastien-Lepage uppenbarade Dagnan-Boiweret (f. 1852).

Hans bilder frän Bretagne och Franche-Comté visa träffsäker karaktäristik af folket och omsorgsfullt valörstudium. För dagern i rum, där solen faller in genom ncdfälda rullgardiner, har han lika fin blick som för friluftsfärgerna. Med »Välsignandet af de nygifta», »Vaccination», de bretagneska kvinnorna utanför kyrkan (»Bretonnes au pardon») gaf han sitt bidrag till det moderna bonde- och valörmåleriet med en förfining, som kan jämföras med den, man finner i Jules Bretons landtlifsbildcr, på samma gång hans behandlingssätt är modernt och alltigenom distingeradt. Med sin madonna gick han in på känslolifvets område och åstadkom i »Nattvarden» en vek och lyrisk stämningsmålning.

Till denna krets höra äfven Julien Dupré (landtbilder, bönder och kreatur), Lerolie (»Fårvakterskan» i Luxembourg), Ulysse Butin med kraftigt genomförda bilder från hafskusten, Feyen-Perrin, hvars fiskarflickor visa mycken behagfull smidighet och elegans m. fl.

3.

Modernismens förare under genombrottstiden var mer än någon annan Édouard Manet, om han också ej var rörelsens främste konstnär. Hans uppgift blef att »tvätta paletten åt samtidens måleri», att öppna dörrarna till fria luften. Steg för steg fördes han från de gråa skuggor, han lärt af Velasquez, till solskenets blonda toner med färg i skuggan liksom i dagern, violetta eller gredelina toner, som verka genom nyanserna mera än genom motsättningen mellan mörker och ljus.

Manet vill skildra verkligheten pi ett för tiden karaktäriserande sätt. Han väljer med förkirlek motiv från Paris' omnejd, från kapplöpningar, från flodlifvet, utvärdshus, trädgårdar, orangerier och verandor, där ljusets spel genom glastak Åstadkommer djärfva och originella reflexer. Han ville lösa intressanta belysningsproblem eller genomföra en ovanlig och vansklig färgskala. Han är mälare och uteslutande m&iare, det finns ej det minsta literära eller dramatiska inneh&U i hans bilder ur lifvet.

Hans typiska motiv: En kvinna som ute i en trädgård i solsken tvättar hvitt linne — det hvita får blA skuggor i solskenet, detta var då något nytt och upprörande. Solgass öfver floden, bitar, stranden, dir ett ljusklädt par slagit sig ner — i deras kläder är hvitt hufvudfärger I en bit en herre och en dam — också i ljusa, glada, skrattande färger, mjukt, dallrande solsken öfver det hela, himlen starkt blå, vattnet mildt grönaktigt. >Hos père Lathuile» i Batignolle — solsken genom glastak öfver dukade bord, öfver det frukosterande paret —> mannen bär ljusgul sommarkostym, blått glansljus faller öfver hans hår — växter, en vattenkonst, gröna pelare bakom, starka färger och intensivt ljus. »I drifhuset» i Berlins nationalgalleri (1879) ir ej tillkommen under hans lyckliga ögonblick. Äfven i porträtt och interiörer samma sökande efter valörerna och efter bredd i behandlingen — Nana vid sin toalett, den originelt anordnade, i klara, ljusa färger hållna bilden frin Folles-bergères (1882), dir man ser uppasserskan bakom disken och bakom henne en spegelvägg, som iterger salongen med dess virrvar af människor i den upp-hettade, gasmättade luften. Manets penselföring ir bred och flott, figurerna ibland utan fasthet 1 formen, föga modellerade — han ser dem hufvudsakligen som firgflickar i taflans färgharmoni — färgen anlagd med styrka och medvetenhet. Det hinder mer än en gång, att figuren ej går ihop med sin omgifning utan verkar urklippt ur taflan. Någon retsam modernism kan man numera lika litet finna i dessa målningar som i flertalet af impressionisternas. Ojämn var och förblef Manet, åtskilliga af hans arbeten ha numera knapt annat än ett historiskt intresse, andra verka osmälta och obehärskade, men andra åter visa både säkerhet och fasthet i anliggningen, ett klingande gladt färgspel, valörstudium af värde.

Om Manet blef öfverskattad af sina meningsfränder, si blef han till gengäld innu efter döden oförsonligt nedsatt af motståndarne. Sjilf var han nog inbilsk och fanatisk. Under sina sista ir vann han officielt erkännande, flck sätta i knapphilet det röda bandet, som han

liksom aiidra pariserartister cj kunde lefva utan, och visste, att hans sträfvan ej skulle dö med honom. Man har tillskrifvit honom själf det historiskt blifna uttrycket »Manet et manebit» — det lär dock vara uppfunnet af hans biograf Bazire. {

Till Manets krets, »Batignolleskolan», som den blef kallad, därför att den lindé sitt högkvarter på ett café vid Avenue de Clichy, hörde Whistler, Degas, Renoir, Sisley, Pissarro, Claude Monet, Gauguin m. fi. Till impressionisterna räknades äfven Nittis, Raffaelli och Bartholomé, som sedermera blef skulptör. De äro hvarandra betydligt olika, dessa målare, och flera af dem äro allt för originelt anlagda för att passa till att utföra roller af gemene män i ett kotteri. Om en sluten krets af impressionister kan man endast tala under de allra första kampåren och knappast ens då. Om någon höfding för kretsen kan man alls ej tala.

Men som vågbrytare står vid Manets sida Claude Monet (f. 1840), impressionisternas mest lysande kolorist och rörelsens djärfvaste nyhetsman. Liksom flere af de öfriga hade han visat sig vara en skicklig målare, redan innan han upptog studiet af de prismatiska färgerna. Ingen af de andra har i sin färgbehandling nått en sådan ljuskraft, en sådan vibrerande liflighet som han.

Boulevardvimlet i bländande solsken, stämningar öfver en järnvägsstation i skymning och gasljus med röken från lokomotiven eller öfver en parisergata under öfvergången från dag till afton, skymning öfver skördefältet, haf och klippor i praktfull solglans, lugn eller lrvinan-de storm eller hafvet i skymning med en röd måne i töcknet, solnedgång i skogen, snöig luft öfver landet, de mest olika stämningar har Monet studerat, onekligen ojämt och ej alltid öfvertygande, oftast likväl intensivt och gediget, motivet alltid sedt som en helhet och ofta nog med lysande koloristisk kraft, detaljerna aldrig utarbetade, aldrig lokalfärger, endast valörer, landskapet badande i frisk och ren luft och färgglad prakt.

Känslig naturuppfattning, fart och friskhet i föredraget finner man ock hos de andra inom kretsen. De i behandlingen djärfvaste bland dem — Paul Signat (i soliga vår- och sommarstudier) ocli Georges Seural, som genomförde pointillismen ined största konsekvens (t. ex. i bilden af fontänerna i Versailles, omgifna af folkmassan en solig sommarförmiddag) — nå ofta en frenetisk och intensiv verkan. Äfven Camille Pissarro (f. 1830) når stark verkan medelst prickmaner — lian liksom de andra använder det i bestämdt syfte och i regeln med godt resultat. Ured, frisk, lugn behandling, ärlig analys, förtjänstfullt valörstudium utan några som helst tekniska konstigheter konstaterar man hos andra, hos den solide Alfred Sisley (f. 1839, d. 1899) i strandmotiv frän Seine ;och Loing med vatten och grönska eller by-bilder med smältande snö, hos Cézanne, hos Auguste Renoir (f. 1841).

Den sistnämnde tillämpade imprcssionisttcknikcn äfven på figurstudiet. Sommarlifvet i Bougival eller Saint-Germain, dansande par ute vid smäkaféerna, unga damer i sol och i aftonens skymning, damer i teaterlogen — det är Renoirs område. Som porträttör ger han parisiskan med skarp karaktäristik, med behag och styrka och glans i färgen. Hans målningar höra till dem. som

MANET: HOS PÈRE LATHU1LE. Oljemålning.

väcka glad öfverraskning hos åskådaren — man har väntat att bli förargad öfver brutalt effekt sökeri och man finner manlig, karaktärsfull, frisk konst.

En plats för sig bland sträfvarne för nya och egna uttryck för det självständigt sedda intager sydfransmannen Monticelli (f. i Marseille 1824, d. 1886), som lefde helt och hållet utom den parisiska konstvärlden, brydde sig föga om att bli känd och berömd, målade som det roade honom att måla, originel 1 sin konst liksom i sitt lefnadssätt. I de af hans mycket svåråtkomliga skizzer, jag fått se, kan det vara svårt nog att leta ut hvad det egentligen är, som man ser, alla fasta former äro upplösta i ett spel af färger i en egendomlig sträf teknik, helt olik impressionisternas, mera besläktad med en eller annan italiensk modernists stil, Michettis t. ex.

Impressionisternas målningar verka ännu i dag i regeln vinnande genom sin omedelbarhet, sitt ungdomliga, käcka naturstudium. Man har hos riktningen saknat en djupare tonernas samklang, saknat det medvetna afvägandet af

naturens färger, som ger konstverket ett fulltonande och helt ackord. De efter impressionisterna följande landskapsmålarne nådde onekligen ett större resultat. Efter sträfvandet att gifva ett liffullt och slående naturintryck följer sträfvan till att på samma gång framkalla en djup och reflekterad harmoni.

Gemensamt hade alla dessa målare sträfvandet efter målerisk hållning. De sågo uteslutande med målar-ögon. För dem är målaren i första rummet målare — om han däijämte är berättare eller karaktärsanalytiker, så blir detta af underordnad betydelse.

En alldeles motsatt åsikt om konsten företräddes af Raffaelli (f. 1850), som kallar sin konst »karaktärism» och finner det rent måleriska betyda mindre än det som kan uttryckas i en målning. I ett par små uppsatser, — i grund och botten ej synnerligen betydelsefulla — där han redogjort för sina åsikter, nämner han som sin uppgift »1'étude passioné d'homme». Hufvudsaken är för honom att lära i grund känna och förstå de människor, han framställer.

Hans modeller äro oftast arbetare och småborgare från Paris' utkanter. För kroppsarbetarnes tunga allvar, tystnad, trötthet finner han helt personliga uttryck, så ock för deras sält att hvila sig, att njuta af en ovan ledighet. T. ex. de bada smederna, far och son, som under rasten dricka ett glas vin utanför byvärdshuset. Bada fatta glasen samtidigt och med alldeles samma grepp, de äro samma människa i två exemplar, ett gammalt och ett ungt. Och lika individuelt lefvande äro hans typer af småborgarne. Där sitter en af dem på lördagsaftonen, dryg och tung, på bänken utanför sitt hus, pipan 1 munnen, tom hjärna. En annan njuter pä gamla dagar sitt otium, promenerar i skjortämarne med sin dotterdotter, säker och trygg pa egen grund. Eller är gubben ute med màlarpytsen och målar sitt eget trädgårdsstaket ettergrönt. Eller skall han skaffa sig en ny hushållerska och liar att välja mellan en ful och gammal och en ung och nätt. Eller står den gamle handtverkaren i

MANET: 1 BÅTEN.

Oljomålning.

beredskap att inför mairen legalisera sitt äkta förbund med sin äfvenledes tämligen ålderstigna följeslagarinna genom lifvet. De båda gamla äro uppklädda efter förmåga, och gumman knäpper som bäst gubbens handskar, innan de ge sig in på öfverhetens ämbetslokal. Förstäderna och det tröstlöst enformiga landskapet utanför Paris äro Raffaellis miljö — han lefde sig in 1 den, då han i sin ungdom bodde i en by utanför staden för att kunna lefva billigt. Han har äfven gjort känsliga interiörer med unga flickor och porträtt, både af naiva småflickor, af sidenklädda världsdamer och af män.

Han har arbetat sig till en teknik, som onekligen är hans egen, en slags förening af oljefärgens, pastellens och akvarellens teknik, det hela mera tcckning än målning. På hvit eller nästan hvit grund tecknar han i den våta färgen med svart färg, ibland äfven med blyerts eller med penselskaftet. Bisaker äro ytterst lätt antydda, ett träd kan likna en sopviska och arkitekturen i hans parisiska gatbilder skulle knappast gillas af arkitekterna. I porträtten är dräkten alltid behandlad helt summariskt som något oväsentligt — hvilket förklarar, att Raffaelli ej blifvit porträttör på modet. Hans dotters porträtt (världsutställningen 1900) är dock förtjusande.

I sina människoskildringar ur de klasser, som blifvit hans förnämsta specialitet, är Raffaelli den skarpsynte realisten, som har förmåga att hos sin modell skärpa det individuella till den grad, att individen blir fullt typisk för den art af människor, han tillhör. Det är lika litet fråga om något slags idealiserande som om karrikerande, figurerna äro aldrig utklädda modeller, hvar och en är fullt hvad han ger sig ut för, individen är väld med tålamod och omsorg, och målaren har haft förmågan att taga honom på bar gärning i lians verkliga lif, gifva intrycket af att han är sådan i de stunder, dä han ej tror sig observerad och ej lägger något band på sig.

Oljamålning (Paria, Luxembourg).

RAFFAELLI: FÖRE VIGSELN.

Denna fordran på intensitet i verklighetsskildringen, på att konstnären har att i hvarje konstverk, stort som litet, lämna ett mänskligt dokument, framträder ännu mera betonad i Degas' konst.

Edgar Degas (f. 1834) är en af nutidskonstens mest originella företeelser. Med Felicien Rops — etsa ren — har han

delat egenskapen att vara en ansedd konstnär, fastän hans arbeten voro ytterst föga kända. När Huysmans i sin bok >L'art möderne» utpekade Degas som Frankrikes främste samtida målare, torde detta ha öfverraskat de nio tiondelar af de konstintresserade i och utom Frankrike, som ej visste om mannens tillvaro. Man fann hans namn hvarken i utställningskataloger eller i konstnärslexika, han utstälde med impressionisterna ett par gånger, höll sig för öfrigt undan, visade liksom Rops ej den minsta längtan efter ryktbarhet. Att han blifvit känd är ett par kriticis förtjänst, men det egendomliga är, att denne man, hvilkens verk sä få af allmänheten hade sett, var en konstnär, som påverkat både sin artistiska krets och utomstående 1 en uppenbar och märklig omfattning. Efter en korrekt skolgång vid akademien böljade Degas sin självständiga verksamhet med att måla »Semiramis byggande Habylon», hade sitt eget uttryckssätt färdigbildadt på 60-talet i sina studier från kapplöpningar, målade likväl ännu 1873 i en omsorgsfull teknik, noggrant och detaljeradt (en interiör med figurer från ett linnemagasin pä världsutställningen 1900), sysselsatte sig pä 70-talet mest med att studera dansöser, gatdamer och tvätterskor och blef sedan dessa damer trogen med en energi och en uthållighet, som gick öfver alla gränser. I olja, i pastell, i teckning studerade han dem med en skoningslös realism, en skarp blick, mycket för skarp för flertalet åskådare. Han tog bort charmen, elegansen, poesien från balettflickorna och visade dem i den mest obarmhärtigt nyktra belysning. Det var ej segern, han framstälde, det var arbetet, ej primadonnorna utan de stackars flgurantskoma, flickor frän gränderna, från sjette våningen, utmagrade, vulgära, med råa ansikten, mager byst, klena armar. Han visar dem, iklädda florsklädningar, hur de exerceras och arbeta i sitt anletes svett, kommenderade af en gammal argsint och utpinad balettmästare med en knölpåk i handen. Tolstoy kunde ej beskrifvit dausösdressyren med större förakt för handtverket. Han ger ett lika karaktärsfullt uttryck åt deras inlärda yrkesgrace och stupida yrkesleende mot publiken, som han mästerligt skildrar sina tvätterskors råa uppsyn och pladder. Dumheten kan riktigt lysa ur hans figurer. Det tycks fröjda honom att fä måla solens lek på'badande, klumpiga, fläskiga matronors allt annat än'Venusliknande stofthyddor. Han ger typerna, ger den vulgära

DEGA8: REPETITION.

Pastellmålning.

NITTIS: PLACE DE CARROUSEL. .Oljemilning (Luxambourg, Paris).

formens karaktär, individualiserad med falkblick ocli med den mest raffineradt nervösa känsla. I teckningens karaktär, lif, rörlighet och bredd har han knapt sin öfverman, och i tonens fyllig-het ej många. Det är hos honom aldrig fråga om liniekomposition utan om färg och valörkomposition, och denna är ytterst omsorgsfull fastän skenbart tillfällig. Färgskalan är enkel men ytterst delikat nyanserad. Han målar, säges det, ur minnet men efter att ha gjort en mängd direkta studier. Nazarenernas metod att arbeta ur minnet för att ej störas af en modells kroppsliga brister återkommer således hos den främste realisten och individualisten i århundradets slut. Men hvilken himmelsvid skilnad mellan nazarenen och Degas! Det den senare anser värdt att egna ett lifs studium åt, skulle den andre absolut förakta såsom djupt under konstens värdighet. Det »lidelsefulla studiet af människan» låg lika litet för Overbeck som den barnsligt troendes drömmar för Degas. Denne är en intressant och kuriös typ för en konstnär, hvars konst är ett oaflåtligt, intensivt, raffineradt studium af den lilla ömkliga vrå af tillvaron, som intresserar honom. »Han hittar guldet, som ligger på gatan,» har träfTande den tyske målaren Liebermann yttrat om Degas.

Först under de senaste åren har Degas blifvit framdragen. Han var ej rikligt men rätt typiskt representerad i 1900 års världsutställnings historiska afdelning, och i impressionisteu Caillebottes till Luxembourgmuseet skänkta samling moderna franska målningar ingå 7 pasteller af Degas. Efter den i Berlins nationalgalleri befintliga skizzen »Konversation» bör han ej bedömas — den är mera bizarr än typisk. En samling af 20 studier, dansöser, tvätterskor, jokejer — utomordentligt väl reproducerade — utgafs 1898 i konsthandeln, pris 1,000 francs.

Illustrationsmässigt snarare än måleriskt uppfattade äro Jean Berauds bilder från teatersalonger, brasserier, socialistmöten (»Salle Graflard» med den brandröde talaren, den skränande publiken och de eleganta, likgiltiga tidnings-

referenterna). På karaktäristiken lade äfven James Tissot hufvudsakligen an i sin serie »Kvinnan i Paris» och i sina bilder ur Londons high life. Pariser-elegansens målare från denna tid äro många — bland dem Aublet, Heilbuth, Duc:

— äfven en landskapsmålare af hög rang. Men pariserstämningarnas främste målare var italienaren Giuseppe de Nittis (f. 1846, d. 1884), parisare sedan 1868, kosmopolit i sin konst. Han målade italienska landskap i brännande solsken, målade Paris i vinter- och sommardräkt, i ljumma kvällar, i regn och gråväder, fastslog äfven Londons fysionomi — den tunga, rökfylda luften, det svaga gasskenet midt på dagen genom dimman — med en säkerhet, som öfverraskade engelsmännen.

Från ett mycket skarpt och noggrant utpenslande — som det anstod en läijunge af Géröme och Meissonnicr — och frän en ganska mörk färgskala öfvergick han till luminism och till ett allt friare, bredare, djärft mätningssätt. Elegansen i utförandet vann publiken, och när Nittis deltog i impressionisternas första utställning, förklarades han af de mot hela rörelsen ovilliga vara den enda förnuftiga i sällskapet.

I hans kompositionssätt — särskildt i sättet att inplacera figurerna pä duken — är påverkan af japaneserna uppenbar. Typisk i detta afseende är hans bekanta »Återkomst från kapplöpningen». Motivet är taget från avenuen, som leder in till staden från Longchamps. I förgrunden en svartklädd dam, som man ser i knästycke, i naturlig storlek. Hon leder i halsbandet en stor hund, af hvilken endast öfre delen syns. Bakgrunden fylles af folkmassan i vagnar och till fots, ett enda virrvarr. En annan tafla från samma tid visar ett par parisiskor på en balkong — nedanför syns boulevarden i det sneda perspektiv, hvari man ser den uppifrån balkongen, en idé, som bör ha verkat upprörande genom sin djärfhet. Folkvimlet där nere återgaf han i helt fa och enkla antydningar, som på nära håll sedda blefvo ett virrvarr af färger men som, då taflan sågs på något afstånd, illusoriskt gåfvo intrycket af vimlet, vagnar, omnibussar, brokiga dräkter, allt det lif, som myllrar på en pariserboulevard i damm och middagshetta. Också de tre stora pastellerna frän en kapplöpning i lätt vårregn — nu i Galleria nazionale i Rom — visa samma fågelperspektiv.

Gent emot det eleganta Paris ställa en hel rad målare som motsats underklassens Paris, fabriksarbetarnes, de fattigas. Arbetet får sina framställare — både de, som i främsta rummet måla för en färgefTekts eller ett tacksamt motivs skull, och de, som söka påpeka sociala missförhållanden, som måla fattigdomen till den kraft och verkan det hafva kan: familjen i den kala vindskammaren, sjukdom och död, svältande barn, de husvilla med sitt tarfliga bohag på en kärra, det öfvergifna barnet liggande på gatan i sina paltor, utdelning af mat till de fattiga utanför en boulevardrestaurant.

Bland bilderna från det samtida Paris få vi ej heller glömma dessa skildringar från sjukhus, föreläsnings- och operationssalar, som ibland antaga samma stora mått och samma förenklade behandling, som man] finner i ämbetslokalernas dekorativa samtidstaflor.

Typiska för arten äro Gervex' framställning af dr Pdans demonstration framför en ung söfd kvinna och Brouillets stora bild af dr Charcot, föreläsande i La Salpetrière, äfven med lefvande åskådningsmaterial — en i måleriskt afseende mycket torr, slätstruken och ointressant, om också i valörerna korrekt tafla. Gervex är i sina på beställning målade ceremonibilder — bland hvilka den jättestora och kolossalt ointressanta skildringen af prisutdelningen vid världsutställningen 1889 är typisk nog — att sidoställa med Anton von Werner, som dock haft

mera intresserande händelser och personer att framställa.

4.

Frankrike har nu länge varit föregångslandet, den franska konsten visar väg, dess utveckling betecknar den moderna konstens utveckling öfver hufvud. Paris är ännu konstens hufvudstad, som sätter en ära i att bjuda gästfrihet åt talangen, hvarifrån den än är bördig, och att komma främlingen att betrakta Frankrike som sitt andra fosterland.

Från Paris gå de moderna riktningarna ut öfver världen. I de germanska länderna mötas de i regeln med misstroende, och England håller sig i möjligaste mån utanför det franska inflytandet, medan i södern däremot jordmånen tyckes beredd och skörden snart drifves upp. Såväl för italienare som för spanjorer, i dessa länder, där man lefver mera ute än i de nordliga luftstrecken, synes friluftsmåleriet vara en helt naturlig sak, och de moderna experimenten med färgernas uppdrifvande i ljus och kraft falla i god jord i det brännande solskenets, de starka färgernas länder. Sydländingens måleri är brokigt, glödande, högröstadt, medan nordbons är stillsamt, drömmande, tystlåtet. Spanjorernas lystnad efter det, som tjurfäktningarna bjuda dem, återspeglas äfven i dess måleri: grymhet och prakt. Det är lika litet en slump, att

det är från Spanien, de moderna jättedukarne med stark, dyster kolorit och lidelsefulla, gärna upprörande ämnen kommo, som att där föddes den virtuoskonst, som frossar i rika stoffer, i glödande sol öfver arkitekturens prakt, det hela skildradt med lekfull, virtuosmässig pensel.

Inför utlandet representerades de båda riktningarna på världsutställningen 1878, den ena af den redan aflidne Fortunys lefnadsglada konst, den andra af Francisco Pradilla (f. 1847), som då bröt igenom som monumentalmålare.

Stort, grått, starkt i stämning, behärskadt i behandlingen skildrade han Johanna den vansinniga, då hon förde sin gemåls lik till hans sista hviloplats. Likbåren har blifvit nedsatt midt på en öde slätt, stora vaxljus äro stälda omkring den, lågorna fladdra för blåsten, och nu står den sinnessjuka änkan i sin sorgdräkt och stirrar med tomma ögon på den svarta kistan, där hennes lif är inneslutet. I motivet, behandlingen, stämningen var taflan en Jean Paul Laurens i stort, mera kraftig i utförandet än Laurens' egna verk.

Genom denna målning och den därpå följande paradtaflan »Granadas kapitulation» påverkade Pradilla både franska och i ännu högre grad tyska målare. Han förde historiemålningen ut i friluft och från Pilotys asfalt till en grå, kraftig men enkel färgskala. Ett liknande behandlingssätt, duktigt naturstudium och stark färgbehandling träffas hos flere spanjorer, exempelvis hos Louis Alvarez (»Filip II:s hviloplats i Escorial» i Berlin). Som typiska för skräckmåleriet i stor skala kunna nämnas Casados' »Klockorna i Huesca» med ett öfverflöd af afhuggna människo-hufvuden och Juan Lunas väldiga duk »Spoliarium», en bild från arenan efter ändadt skådespel: de döda gladiatorerna släpas ut öfver det blodiga stengolfvet, man lyser med facklor bland högar af lik, folk kommer dit och söker, sörjande kvinnor och barn, det hela en bild af skräck och fasa. Benliure y Gils jättemålning »Vision i Kolosseum», de dödas nattliga gudstjänst i ruinen, är en barntafla, jämförd med de öfriga, fulla af blodlukt och likstank, med ohejdadt begär efter våldsamma effekter. Bland skickliga historiemålare är Checa känd genom sin »Romersk kappkörning», »Pompejis sista dag» m. m.

Pradilla — länge bosatt i Rom, som blef så godt som hufvudstaden för det spanska måleriet — är representativ för den moderna spanska konsten äfven i sina dekorativa målningar, färgglada, liffulla fantasier. Om Fortuny kan han påminna i sina eleganta, med sprittande glädtig pensel målade små folkscener från Spanien eller Italien, badlif på hafskusten, karneval, vimlet på Markusplatsen en sommarkväll. Bland öfriga spanska virtuoser har José Villegas vunnit rykte — »Tjurfäktaren död», »Påskfesten», grant och tomt ljudande malm och klingande bjällror, utan personligt konstnärligt eller mänskligt innehåll. Bland Fortunys många efterföljare är Raimondo Madrazo, en medlem af den ansedda konstnärsfamiljen. Han blef mycket uppburen i Paris för sina graciösa dambilder, som i målningssättet kunde påminna om Chaplin, och för scener ur societetslifvet, bland andra den med största elegans målade stämningen med de från maskeraden utkommande kavaljererna och damerna i sina brokiga kostymer och de i den klara grå morgonen väntande vagnarna och kuskarne. Ett liknande målningssätt — mera lugnt, mindre flammande än hos Fortuny — med spetsig pensel, spirituel teckning, solidt luftstudium, saftig, klar färg, elegant afsatt, finner man i spanska genrebilder och landskap af Rosello, Rodriguez, Rico och många flere. Bland yngre folklifs-rnålare har Sorolla y Bastida utstält stora dukar med både styrka och målar-glädje i framställningen af solgasset. Skicklighet liksom färgkänsla finns snart sagdt öfver hela linien.

Sammaledes i Italien. Där finns ett. öfverflöd af virtuoser, som måla landskap, gatumotiv, folktyper, folkdräkter, kostymfigurer från rococotiden. Där finns också målare liksom skulptörer, hvilkas sträfvan är fullt ut lika allvarlig som hos andra folk, låt vara att initiativen ej förefalla synnerligen själfständiga. Den italienska staten har ända till senaste tid gjort föga för att uppmuntra måleriet, muséer för modern konst ha knappast funnits, och de som blifvit inrättade, t. ex. det i Rom, ha blifvit föga beaktade. Ännu för få år sedan var det förlagdt i öfversta våningen i det pompösa nya konstpalatset vid Vik Nazionale. Man gick dit upp för en liten trång baktrappa, och det var nog få, som hittade dit.

Måleriet liksom den realistiska skulpturen visar likväl både friskhet och vilja. De äldre historiemålarne, hvilkas tråkiga bataljbilder man går liknöjd förbi i gallerierna, följdes af stämningsmålare, hvilkas konst får sin karaktär genom sträfvandet att åtminstone ej efterbilda det gamla. Ett land med Italiens anor inom konsten kan ej täfla med sin egen forntid, men väl kan det visa sin lifskraft genom att alstra af sitt eget utan att låna af förfäderna — och detta begär finner man på flere håll i det unga Italiens frodiga konstutöfning. De unga italienska målarne äro afgjordt

moderna i uppfattning, i karaktär, i framställningssätt; stämningar af vemod eller sorg äro ej främmande för dem, men oftare hålla de sig på lifvets dagersida och skildra dess brokiga rikedom och glädje.

Syditalien är framför allt den djärfva färgglädjens land. Napolitanaren Morelli (f. 1826) med sina med dristig och hänsynslös realism behandlade

bibliska scener är här den förste modernisten och bildar utgångspunkten för det unga måleriet. Hans elev och efterföljare var Michetti (f. 1852), solglödens och solreflexernas nyckfulle och extravagante mästare.

Michetti kastar ut prismats hela färgglans handlöst och med fulla händer, liksom solen sprider färg och ljus utan att snålas. Napolitanarnes lifsglädje, humör, lättsinne återspeglas helt hos honom. Han målar folket utanför kyrkan, fiskarlif, processioner, barnens fest och San Gjennaios fest, »Il voto» (i Roms museum) med dess virrvarr af brokigt klädda människor i kyrkans skymning. Han kan måla bredt, jämngrått och obehagligt — exempelvis jättetaflan »Krymplingarna», som man i framställningssättet kan jämföra med Courbets »begrafning i Omans». Någon gång hoppar han in i det fantastiska, leker med änglar ocli småfåglar och klär ut amo-riner till den näpnaste skara af vårens små dansande budbärare. Hans konst kan kallas impressionism lika väl som improvisation.

Dalbono (f. 1843) blef napolitraktens skildrare.

En sprakande färgkarneval erbjuder hans palett liksom Michettis, och för folklifvet i San Gjennaios stad har han samma impressionistiskt våldsamma skildringsgåfva som denne, samma kaleidoskopiska färgrikedom och suveräna behandlingssätt. Hans målningar med deras solfläckar på brokiga stoffer och deras myller af färg storskratta af öfverströmmande lifsglädje.

I norra Italien blef venezianaren Giacomo Favretto (f. 1849, d. 1887), elev af Fortuny, färgglädjens och det pikant virtuosmässiga behandlingssättets mest lysande målsman.

I hans kanalfärder, marknad pä Rialto, sällskap pä Piazettan lefde 1700-talets Venezia upp igen, sirligt trippande, sidenkiädt. Favretto blef bland italienarne kostymmåleriets främste man, lika delikat som elegant, fast och solid i det tekniska, rask och läcker i färg och behandling, utan spär af petighet och aldrig endast kostymmålare och virtuos, som fallet är med åtkilliga hans efterföljare, alla skickliga men många ingenting mera.

Som Favrettos närmaste efterföljare framstår Ettore Tito i sina gatscener, fisktorget, tvätterskor vid hafsstranden o. d.

Äfven inom den monumentala konsten undvika italienarne det traditionella.

I Cesare Maccaris (f. 1840) fresker i senatspalatset i Rom med ämnen ur Roms historia finner man helt personliga uppslag och en både liflig och väl sammanhållen komposition — »Cicero talar mot Katilina» har något gérömeskt i den spetsiga satir, hvarmed Ciceros självbehagliga uppträdande är tecknadt. 1 friluftsbilderna är söderns klara, starka färger använda i fresken pä ett monumentalt förenkladt sätt.

I landskapet råder öfver hufvud taget stämningen öfver linierna. Af den uppfattning af Italiens natur, som tyskar gjorde traditionell under århundradets förra hälft, af Palms och Stäcks Italien med evigt klarblå himmel och afvägd plastik i linierna finner man intet hos de moderna italienarne.

Jämte de färgbrokiga landskap, som flitigt målas och som utgöra en begärlig handelsvara, intaga de lugna, bela, stora stämningarna en betydande plats på italienska utställningar. Lätta, ljusa toner, himmel i soldis eller grått, floder som spela de små hvita husen på stranden, vårens blomsterprakt eller höstens vemod, trista lagunstämningar (Ciardi, Luigi Nono, känd genom den enkelt liàllna »Refugium peccatorum» (1882), en ung flicka, som sjunkit ned framför madonnabilden pä kanalens strand), parken i höstens ödslighet med tomma marmorsäten och vattendränkt mark eller en ensam staty bland de fallande bladen, tysta nätter med stjärnor öfver slätten eller hafvet, vinterns snö med oxdrift genom skogen, storartade utsikter från Alpernas sluttning eller frän höglanden. Här vore åtskilliga namn på intresseväckande naturmålare att uppräkna — men lika många, lika värda att nämnas, skulle bli glömda. Hellre därför endast framhålla, att det finns ett framsträfvande modernt måleri äfven i Italien, där man för ett par årtionden sedan påstod, att konsten var död.

314.MACCARI: CICERO ANKLAGAR CATILINA INFÖR ROMS SENAT.

Fresk i SantUpalatMl, Rom.

DENS VAN, KONSTHISTORIA.

HUGO GEBERS FÖRLAG.VALÖRMÅLERIETS GENOMBROTT.

Bland de italienska landskapsmålarne vann Giovanni Segantini (f. 1858, d. 1899) namn som högfjällens representative skildrare. Han lefde och han dog där uppe i Alperna, i Arcodalen, där han vallat fåren i sin barndom.

Sedan han 1889 blifvit uppmärksammad pà Munchen utställningen, blef han snart en europeisk berömdhet.

Han målade ej med tanke pa turisters smak, ma lade ej de majestätiska bergens linier, sedda från hotellen i dalarne eller frän berömda utsiktsplatser. Man är i hans värld uppe på vidderna, högt öfver den jord, där det moderna lifvet lefves, långt borta fran storstädernas, fabrikernas, stenkolsrökens och det jäktande arbetets och slitets värld. Vi äro sà högt uppe pa vidderna, att bergskedjan med dess krans af snötinnar står helt låy omkring taflan, kring ängarne i högfjällets skarpa grönska och kring de smà stilla sjöarna. Luften är genomskinlig som glas, hvarje kontur skarp och bestämd, knappast några skuggor som fördunkla de rena, stickande, klara färgerna. Allt i denna stora naturs mäktiga stillhet andas en trovärdig och äkta enkelhet och hemkänsla.

Staffaget i Seganti-nis alpvärld utgöres af boskapens vaktare, men ibland sökte han uttryck för sin stämning genom att befolka naturen med symboliska väsen. Han framstälde morgonens timmar i nymfer, dansande öfver sjön och skvättande vatten på hvarandra, framstälde »Kärleken vid lifvets källa», >Det . ondas källa», »Musikens skapande» — en ensam man vid pianot

i skymningen, lyssnande kvinliga väsen utanför dörren, ett öfver jorden sväfvande par, buret af tonvågorna. Det är dock ej pà fantasiens område, han har sin styrka, det är pà den direkta, personligt gripna och enkelt kända naturskildringens. Hans båda sista, ej helt och hållet fullbordade stora målningar — som förekommo i den rika samling, med hvilken konstvärlden hedrade den aflidne målarens minne pà världsutställningen 1900 — framstälde, den ene en skymning pà vidderna, den andra ögonblicket efter solnedgången med himlen randad af strålglöden och där nedanför den kallt mörkblå bergskedjan, där endast ett par sparsamma reflexer på snön glömt sig kvar, medan skuggan redan bredt sin friska kyla öfver sängarna, där boskapen drifves hem på alpvågen.

Segantinis mätningssätt närmar sig betydligt till de rena impressionisternas. Han målade i klara, oblandade färger och satte dem invid hvarandra i små, korta, bestämda penseldrag. På nära håll skärskådadt verkar hans behandlingssätt konstladt, ansträngdt och mödosamt, taflan ser ut som en mosaik, och man måste beundra målarens tålamod. Men med detta streck manér och dessa brokiga färger når han den styrka och friskhet, den renhet och genomskinlighet i tonerna, han sökte. Ett och annat porträtt målade han med bred och flott penselföring utan möda. I sina teckningar visar han en enkelhet, som påminner om den hos Millet. Landtlif och boskap är här motivkretsen. Han skildrar med bred objektivitet, söker ej att göra alp-naturen hvarken dyster eller understruket grandios, skildrar den liksom lifvet däruppe med största uppriktighet och med den mest osökta känsla.

SEGANTINI: PÅ BETE I ALPERNA. Oljemålning.

315NITTONDE ÅEHUNDEADETS KONST.

Jämte Segantini blef schweizaren Gustave Jeanneret alpnaturens mest uppmärksammade tolkare. Han framhåller gärna berglandets storhet och majestät) fjällens höjd och afgrundernas djup. Dessemellan ger han landtliga skildringar ur vingårdsarbetares lif. Äfven Hans Sandreuter — elev af Böcklin — har vunnit ett berömdt namn genom en innerlig och nobel tolkning af scliweiz-naturen.

5.

Belgien, »måleriets fosterland», hade under inflytande af fransk konst — af David, Delaroche, Courbet — upptagit och fört vidare nya ideer, hade gjort historiemåleriet modernt, hade uppammat det sociala måleriet, arbetare- och proletärgenren, och förde dessa in äfven i skulpturen. I Belgien, »det svarta landet», fabrikernas och stenkolsrökens land, där de sociala missförhållandena varit och äro kanske mera skriande, i alla händelser mera i ögonen fallande än annorstädes, blef armodet också med skärpa påpekadt i konsten — med ibland sentimental, ibland brutal realism, ofta

med starkt manligt uttryck, fritt från all fadd konvention och allt naturförskönande. Där var, sedan Courbets kraftiga framställningssätt visat väg, Charles de Groux de olyckligas, lidandets målare, melankoliens, smutsens i de fattiges kyffen — det är ett undantag, då han i »Bordsbönen» låter bondfamiljen ha både hälsa och trefnad, snygga kläder och mat på bordet. Henri de Braekeleer målade det stillsamma arbetet och det gamla Antwerpen med något af Meissonniers och Leys' eller de gamla mästarnes omsorg och detaljkärlek. Constantin Meunier, som senare öfvergick till skulpturen, skildrade — efter att ha försökt sig med historiska scener och äfven med kyrkofresker — grufarbetarnes lif i dess dagliga enahanda och deras miljö, de tröstlösa fabriksdistrikten med marken förbränd, oändliga tegelmurar och himlen svart af röken från tusen fabriksskorstenar. Tungt allvar utmärker såväl honom som flertalet af de andra skildrarne af det moderna arbetets trälar och vilkor. En af dem, Charles Hermans, stälde i en mycket känd stor tafla (från 1875, i Bruxelles' museum) de till sitt arbete i morgonstunden gående blusmännen gent emot de från festlokalen utströmmande maskeradgästerna, främst en drucken gentleman med en halfvärldsdam i siden under hvar arm. Många motstycken till denna morgongryningsbild framkommo under 1870- och 80-talen — både i Belgien och annorstädes.

Det historiska måleriet blef dock ej inakadt undan af den brutala samtidsrealismen. På världsutställningen 1878 visade af alla utom-franska länder Belgien, jämte Österrike-Ungern, de ståtligaste alster af det moderniserade

realistiska och koloristiska historiemåleriet. Detta var imponerande frodigt och färgstarkt representeradt af Clysenaar, Stallaert (»Didos död»), Pauvels, Wauters (den vansinnige Hugo van der Goos lugnas medelst sång af korgossar). En plats för sig upptogs af Charles Verlat i hans orientaliska bilder med brännande sol öfver gul mark och gulbrända terrakottafärgade eller blankt svarta, svettiga människor.

I sin skildring af »Nous voulons Barrabas» inför han den moderna Orientens drickspenningshungriga slödder i den heliga historien, låter flocken draga 1 väg med den befriade Barrabas, en humoristisk gammal galgfågel, som svängande sina afskurna rep skränar i kapp med stallbröderna, där han bäres i triumf på deras axlar. Samma lif och fart som här finns i Ver-lats djurbilder, strid i öknen mellan lejon och bufflar m. fl.

Det eleganta måleriet, där Stevens varit föraren, och porträttet, där — i Belgien liksom i Frankrike — flera af den stora stilens representanter utmärkte sig genom själfull uppfattning och fin karaktäriseringsförmåga (Vauters, Clysenaar), ha liksom landskapet flere mästare, värda det namnet, att framvisa. Boutenger, Heymans, Baron sidoställas med Fontainebleau-männen och ha blifvit kallade Belgiens Corot, Millet och Rousseau. Courtens i storslagna landskap, Emil Claus i färgkraftiga, med våldsam styrka genomförda solstudier — boskapen vadar öfver en bäck m. fl. — Verstraete, Dierck representera god och sund kolorism. Konstnivån är allt fortfarande hög och valörmåleriet äger på alla områden sina skickliga och känsliga företrädare. Inom det unga släktledet märkes bland andra Laermans, som i sina bilder af fattigmans lif (den husvilla familjen vandrande i snövinter förbi byn med alla sina tillhörigheter i ett knyte, den blinde gubben, som af en liten flicka ledes genom ett frodigt landskap, som han ej kan se och hon ej bryr sig om att se på) visar skarp blick för karaktären och intimitet i uttryck och rörelse.

I Holland blef valörmåleriet snart bofast, de stämningar, kustlandets fuktiga, dunstfylda luft dagligen erbjuder, äro enkom ägnade att utbilda kolorister. Det holländska måleriet blef mera fastväxt vid det hörn af tillvaron, det afbildar utan att tröttna och utan fruktan för att upprepa sig själft, än hvad fallet är med det belgiska, och det holländska höll sig inom trängre gränser, blef mera enhetligt och samladt. Man känner alltid igen sig och känner sig snart hemmastadd, när man på en utställning kommer in i hollän-darnes afdelning. Man ser gator och kanaler och gamla trefliga hus med höga tegeltak och små fönster, som trängas på väggarne. Eller frodiga fält med väderkvarnar, båtar som halas fram genom kanalen, som skär igenom fältet. Man ser hamnar med skepp i sotfyld luft, dynernas långa, lugna linier eller utsikter utåt hafvet under en regndiger himmel med hopade moln. Och interiören, stugan med fönstret i bakgrunden, husmodren i hvit mössa vid sitt arbete, barnen lekande på golfvet, fadern som knyter sitt nät. Eller vakar en ensam kvinna vid sjuksängen, medan skuggorna kläda stugan i svart. Det hela är afgjordt och betonadt valörmåleri, holländarne måla hellre luft än lokalfärger. Sitt lands natur måla de med studieglädje och ge dess karaktär med omedelbarhet och kärlek, och om folkets hvardagslif berätta de

stilla, ärligt, utan affektation. De kunna vara bra nog lika hvarandra i uppfattning och målningssätt, dessa holländske

målare, man får intrycket mera af riktningen än af olika personligheter.

Modernisten inom det holländska måleriet blef Josef Israels, det holländska fiskarefolkets Millet (f. 1824).

Han växte upp i ett judekvarters ljusfattiga luft, studerade för akademiska lärare i Amsterdam och Paris, utbildade sig under Delaroche till historiemålare och debuterade som sådan. Som konvalescent efter en svår sjukdom kom han att vistas en tid i en fiskarby vid hafskusten, i ensamheten med naturen och folket och långt ifrån atelierer och professorer började han göra studier af det han såg omkring sig. Han lefde sig in i kustfolkets lif, och därmed var hans bana bestämd. Utan återvändo har han — sedan han kommit till full klarhet öfver sig själf och sin uppgift — skildrat fiskarenas hem i det hvardagliga, hafvets arbetare men hellre kvinnorna och barnen. Alltid målar han för målningens, aldrig för ett berättande innehålls skull, ty sådant flnns endast i en och annan af hans taflor af tidigare datum. Enkel, osammansatt känsla finns det däremot, stilla lyrik utan många ord men innerligt känd. Ett par toner är för Israels liksom för Millet nog att gifva ett starkt känsloackord — i flera raderingar har han med de minsta medel nått det största intima känslodjup.

Hans uttryckssätt visar påverkning af Rembrandt men äfven af Millet. Hans färgskala är genomgående mörk, så som den sparsamma dagern i stugorna med belysning endast från ett lågt litet fönster gjort den. Luften i rummet är trovärdigt och stämningsfullt återgifven. Något betänksam blir man likväl, när man i Israels' friluftsmotiv, bilder från hafsstranden, månsken öfver slättbygd, återfinner samma svarta toner och samma färgskala som i interiörerna. Här verkar den maner. Eller finnas dessa sotaktiga toner i Hollands luft? Ett sakförhållande är att man återfinner dem hos flera holländska målare efter Israels. Han kan dock göra friska och glädtiga luftstudier, och solen är ej en gång för alla bannlyst ur hans synkrets, där det grå, det mörka och melankoliska dock är förhärskande.

Fina kolorister och äkta målare har Holland haft flera. Bisschop, Neuhuys m. fi. interiörmålare, Jongkind — som mest lefde i Frankrike, en ytterst känslig stämningsmålare — de båda Maris, de präktiga boskapsmålarne de Haas och Mauve, Mesdag och andra marinmålare.

De holländska stugorna och det godmodiga fiskarfolket har ofta blifvit skildradt, äfven af främmande konstnärer, ur dflsseldorfssynpunkt bland andra af Fagerlin — hos honom äro de pyntade stugorna lika ljusa ocli glada, som de äro mörka, fulla af vemod och hemligheter hos Israels — ur modern koloristisk synpunkt bland andra af Gari Melchers, som tagit till sin specialitet den gladlynte unge fiskaren och den säkert mera godhjärtade än efter ytan att döma iutelligenta unga kvinnan med de stora ljusa ögonen och den långa näsan. Melchers' i naturlig storlek hållna, bredt och ändå lugnt och med omsorg målade figurer, 1 klara, ljusa färger med samma gröna väggpanel som hos Fagerlin till fond och med osökt karaktäristik i det rättframma studiet, äro lika typiska för samtidens sträfvan som Fagerlins >Svartsjuka> eller »Frieriet» var för 1860-talets smak.

Gari Melchers (f. 1860) kan ställas som typ för dessa amerikanska konst-Härer, som utbildat sig och äro bofasta i Europa, som upptagit den ena eller andra skolans sträfvan och uppgått i dess uttryckssätt och som — absolut fria från allt traditionelt — också äro fria från nationella förutsättningar.

Amerika hade ej uppfödt en konst, som kunde kallas landets egendom —- den nya världens invånare hade haft annat att tänka på än tillfredsställandet af lifvets skönhetsbehof. De konstnärer, som där uppträdde, hade europeisk skola, engelsk, romersk, tysk, innan det blef Paris, som bildade utgångspunkten äfven för Amerikas moderna måleri. Salongsklassicismen liksom orientmåleriet och den moderna genren fingo sina amerikanska idkare

318.valörmàlebiets genombrott.

ISRAELS: INTERIÖR. Oljemålning.

efter förebilder af Bouguereau, Gérome, Breton, innan friluftsgenren och det realistiska studiet spred sig till främlingarne. Bondemåleriet fick sin typiske idkare i Pearce, som var långt ifrån den ende amerikanare som målade får-vakterskor och bränsleplockande flickor från Picardie i Bastien-Lepages anda. Harrison blef luminismens förste representant, hans »I Arkadien» — nakna kvinnor i belysning af sol, som faller stänkvis genom löfverk på deras kroppar och på gräset — var en af de uppseendeväckande moderna studierna på parissalongen 1883, och hans senare studier af vågor och luft ha stått på höjden af hvad parisarnes egna friluftsmålare åstadkommo. Som elegansens och salongslifvets målare gjorde sig Stewart ett namn, och såväl Dannat som Sargent väckte uppmärksamhet genom spanska studier. Hos den förre var det såväl den djärfva karaktärsskizzeringen som studiet af ljuseffekter, elektrisk

belysning o. d., som väckte intresse, hos den senare det breda, flotta målningssättet, föredragets liflighet.

John Sargent är en af den moderna konstens kosmopoliter utan fasta rötter i någon bestämd jordmån. Född i Firenze 1856, elev af Carolus Duran och acklimatiserad parisare, bröt han igenom, förutom med porträtt, med typer och bilder från Spanien: »Kl JaIeo> var den första af dem (1882) — zigenerskans yrande dans, ackompagnerad af de utmed väggen sittande mando-

linspelarne och af de hvitklädda flickornas kastagnetter. Särskildt i dessa bakgrundsfigurer — i färgvalet och målningssättet, de breda, flotta, våta, själfsväldiga penseldragen — var anslutningen till Goja uppenbar, liksom »Carmencita» påminner om Manet och valörstudien »Carna-tion Lily Rose» — ett par småflickor som i skymningen tända kulörta lyktor i en trädgård — om Besnard. Sargent är en af dessa, som upptaga cxperimentatörernas försök, täfla med dem och visa sig nå deras skicklighet. Medfödd och odlad smak, äkta målartemperament, modern nervositet och raffinemang karaktärisera hans konst — någon djupare personlighet finns knappast

under ytan. Alltigenom modern visar han sig i främsta rummet i sin uppfattning af mondaina damer och barn, för hvilkas karaktär, uttryckt i hållning, linier, minspel och klädsel, han har den skarpaste blick och en rask pensel. Han är ej extravagant som Whistler eller Boldini — hans egentliga medtäflare i att ge världsdamen och barnet af värld i en karaktäriserande momentan ställning eller rörelse. Han tar saken lugnare och mera plastiskt och låter formen mera än rörelsen tala. Och denna form är fri från all skönhetstradition, är modernt nervös i hvarje linie, än soin i den käcka barngruppen med de stora japanska porslinskrukorna (salongen 1883) endast antydd i och med färg-påläggningen — ungefär pä samma sätt, som Zorn ibland användt — än åter med säker kontur uppdragen. Öfverensstämmelsen mellan Sargents och Zorns målnings-sätt ligger i öppen dager.

Sargent år numera bosatt i London och målar engelska damer af ras. På den monumentala konstens område har han försökt sig med framgångi dekorativa taflor i biblioteket i Boston (Profeterna m. m.).

Ett rikt konstlif är på väg att växa upp i Amerika, där finns ju både konstintresse och penningar och ståtliga konstsamlingar finnas där redan. Af skickliga målare finns det många bland amerikanarne, målare, som på alla områden täfla med sina europeiska förebilder. Alltför ofta är likväl efterbildningen alltför uppenbar. Den amerikanska konstens själfständighet i lynne och vilja har knappast ännu gjort sig gällande. Så mycket börjar likväl bli uppenbart, att den vill vara distingerad och världsvan med raffinerad känsla för både form och färg, modern i ämneskrets och i utförande. Om den kommer att föra nytt

GARI MELCHERS: MODER OCH BARN.

Oljemålning (Paris, Luxembourg),

blod in i den gamla världens konst, det ha vi ännu ej fått se. Den är så i böljan af sin växts år, att en närmare karaktärisering af dess egenart bör uppskjutas till dess tjugonde århundradets konsthistoria skrifves.

»Våra unga konstnärer», skref Georg Brandes från Berlin under världsutställningen 1878, »som flögo till Paris strax då utställningen öppnades, ha vändt tillbaka, och det är intressant att höra dem tala. Ett intryck — det af den franska konstens oerhörda, öfverväldigande öfverlägsenhet. För första gången ha dessa unga tyska målare sett främmande konst vid sidan af deras eget lands, och intrycket är djupt på alla dem, som verkligen äro unga, det vill säga: som ej ha något intresse att förneka eller bortresonera sina intryck till fördel för den patriotiska frasen. Om man gent emot dem försöker en antydan om att skilnaden åtminstone delvis är en nationalitetsskilnad, får man strax af deras sanningskärlek svaret: »nej, nej, den är en gradskilnad, intet annat, fransmännen måla hundra gånger bättre än vi». Detta öppna, ärliga erkännande är ett godt varsel för den yngsta generationens sträfvan ...»

Kriget 1870—71 hade medfört ett afbrott i förbindelsen mellan fransk och tysk konst. De år, som närmast följde och som inom Frankrikes konst utmärkte sig för nya, kraftiga tag, för det sunda, energiska naturstudiet i en omfattning, som ej förekommit i mannaminne, de hade i Munchen varit en tid af prakt- och stoffmåleri och af museistudier och i Berlin en tid af stampande på en och samma fläck i de gamla skolformerna med rötter i det franska salongsmåleriet men ofta utan dettas tekniska säkerhet, en tid af konstnärlig tvekan och därtill af en viss oro hos de unga, som kände,

att de ville något annat än hvad som erbjöds dem. Åter stod det tyska måleriet på en sådan punkt, att det blef sagdt om de unga talangerna, att de »gerne möchten aber nicht recht können».

Den ledande kritiken skref emot »Bealismus» och »Naturalismusi, framhöll att tyskarna varit och skulle förblifva den konstledande nationen och varnade för franskt lättsinne. Till och med i Tysklands främsta konstorgan, Zeitschrift för bildende Kunst, fick man under 1883 och 84 läsa sådant nonsens som att Frankrikes konst var på förfall, att realisterna (Bastien-Lepage nämndes som ett exempel) göra allt, som i verkligheten är vackert, afskyvärdt, att naturalismens farkost drifver utan roder, att impressionismen, hvars orsak endast var »Sensationsbedürfniss» var rena vansinnet. Att Manet var en humbug och fuskare sades där ännu efter hans död, han liksom Zola var »smutsens och trivialitetens» banerförare. Af de tyska målarnc ansågs Menzel mest som en tusenkonstnär, men man uppskattade föga betydelsen af hans naturskildrings exakta skärpa. Man högaktade Knauss, men beundrade Gustaf Richter, Kiesel och de andra, som målade vackra flickor. Gussows realism kunde man gilla, fastän redan den gick väl långt på sidan om idealet. På samma gång som man var rådd för franskt inflytande och för naturalism, var man blind för det verkligt germanska i den fantasikonst, som höll på att arbeta sig fram. Böcklin tog man ej på allvar, då han var djärf nog att skicka taflor till Berlin, Max Klinger blef utskrattad och hånad och till och med Richard Wagner var ännu en omstridd storhet — han slog igenom i Berlin först 1881.

I Munchen lefde man under galleritraditionernas bann. Munchen — heter det i konservativa tyska konsthistoriska arbeten — hade längre än någon annan skola bevarat idealen. Där hade man lärt sig måla med starka och praktfulla färger och frossa i delikata stoffer, men dörrarne ut till naturen höll man omsorgsfullt stängda. Det var Lenbachs triumftid och de tyska renässansinteriörernas, brunt var den genomgående färgen. De tyska stude-

rande och de främlingar, som slagit sig ner i München och efter berömda föredömen målade Maria Stuarts dödsdom, den förtviflade Gretchen, Faust i sin studerkammare eller motsvarande scener, en hvar ur sitt lands historia eller literatur, kände sin oro och sin misstro mot doktrinerna växa. Och det fanns en och annan målare, som i all tysthet gick sin egen väg, det behöfdes en impuls, och den kom.

Det var åter fransk konst, som sporrade tyskarne till att öppna sina fönster för vindarne från väster.

»Första gången jag såg den konst, jag hade väntat», skrifver norrmannen Werenskiold efter att ha klagat öfver de i Munchen rådande doktrinerna, »var då jag såg den franska på münchenutställningen 1879. Jag kände mig som en, som från en öfverspolad, kantrad båt blir hissad ombord på en stor ångare — räddad! Det här kände jag mig i släkt med.»

Till harm och smärta för det tyska idealets vaktare befunnos tyska målare allt för hågade att se ut öfver landets gränser. Målare som »förut visat talang» — uttryck om Liebermann och Uhde — sällade sig till dessa franska »Lichtschwärmer», och då år 1882 en samling franska impressionisttaflor utstäldes i Berlin — ej af målarne själfva utan af målningarnas ägare — så kunde konstnärerna ej neka dem sitt intresse, äfven om man i regeln utdömde dem som dåligt målade. Impressionismen kom då till Berlin som en fullständig nyhet, äfven för dem, som redan kände till den franska luminismen.

Den förste, som förde med sig till Tyskland valörmåleriets program och som i högre grad än någon annan tysk ger ett typiskt uttryck för hvad riktningen ville, för hvad den fordrade af konsten och hvad den gaf, var Max Liebermann från Berlin (f. 1849).

Han hade börjat sina studier på flera platser i Tyskland, hade därefter flyttat sig till Paris och där gjort sig känd genom framställningar af arbeterskor ute på fältet och genom andra moderna motiv tillhörande samma riktning. Från Paris hade han styrt kosan till Holland, där Israels' riktning påverkade honom, liksom efter honom flera andra af de framåtsträfvande tyskarna. Bland de tyske genremålarne kom Liebermann in som en förnekelsens ande. Defregger var nu på 1870-talet den omtyckte bondelifssklldraren, Karl Gussoiv (f. 1843) den representative realisten.

Gussow ägde ett bredare anslag, ett mera frodigt målningssätt, än man varit van att finna hos de äldre, han behandlade sina hvardagsbilder i stort format, käckt om ock något vulgärt. Men utan tanke på publiken voro motiven ej valda, taflorna föreställde alltid något som var anlagdt på att intressera — och det var just hvad Liebermanns målningar icke

gjorde. Hos honom liksom hos hans mästare Israels var studiet af ett litet hörn af tillvaron, framstäldt med målerisk intensitet och sanning, studiet af figurer i luft målningens hufvudsakliga innehåll och det, som intresserat målaren och som han ville, att också publiken skulle bli intresserad af. Liebermann målade en gumma i sin stuga, arbetare i verkstaden, kvinnor som plocka fågel, den holländska bygatan med kvinnor och kreatur, gumman som drar en motspänstig get efter sig öfver en hed i karg grå dager, han målar gården till ett barnhus i Amsterdam med de syende småflickorna eller den stora sal, där linspinnerskorna äro i full sysselsättning. Han målade dylika motiv utan stark personlig karaktär i uppfattning eller i framställningen af människorna, han var alls ej själslifvets målare och var föga karaktäristiker, men hvad som finns i hans målningar är skärpa i iakttagelsen, fasthet i studiet af valörerna, det är luft, hans figurer lefva uti och omgifvas af, vibrerande, lefvande luft, icke endast grå, hvit eller blå färg, och detta studium af luften är för Liebermann och för hans liktänkande hela konsten. Han representerar helt nya fordringar på målningen. I en målares ögon är det ej obetydligt eller

LIEBERMANN; GRÖNSAKSRÄNSERSKOR, Oljamålning.

likgiltigt, om luftstudiet visar fasthet eller löslighet, och mer än en målare af betydenhet har lyckats endast till hälften i tolkningen af luftens inverkan pä lokalfärgerna.* För den, som ej uppfostrat sitt öga genom naturiakttagelse, blir allt detta i regeln af föga betydelse, mången — äfven bland de konstintresserade — saknar totalt blick för allt dithörande och anser det vara tekniska frågor af underordnad betydelse.

Jämte Liebermann var Fritz von Uhde (f. 1848) i böljan af 1880-talet modernitetens omstridde målsman i Tyskland. Det var endast småningom han nådde erkännande från andra än en liten krets — liksom Liebermann var han en tid framåt vida mer uppskattad i Frankrike än i sitt hemland.

Från kavalleriofficer blef han- mälare, studerade först i München, sedan i Paris hos Munkaczy och i Holland, dit Liebermann lockade honom att resa, och där hans intryck förde till ett liknande resultat som hos denne. Äfven hos Uhde spelade valörstudict en betydande roll, sträfvandet att ställa en flgur i dess rätta ton i en interiör, att låta lufttoner spela in i ett rum och fylla det med ljus och vibrerande lif. Han började med moderna ämnen. »Trumslagarne» ute på exercisfältet med barnen som afundsamma åhörare (1883) var en af de första »Ijusmål-

* I Kröyers »Kommittén för franska utställningen i Köbenhavn» t. ex. visar valörstudiet åtskilliga svaga punkter. Likaså 1 hans porträtt af Holger Drachmann. Hos våra svenska målare är löslighet i valörstudiet ej ovanligt. Det säkraste och finaste valörstudium finna vi hos Zorn.

flingarna» i det tyska måleriet och blef beskådad med undran och förargelse. Han har målat bönder, stämningar sådana som »procession i regnväder» och har äfven på senare år utstält bredt hållna och lifligt karaktäriserade figurstudier — helfigur och naturlig storlek. Men det är framför allt genom sin behandling af bibliska motiv, Uhde gjorde sig ryktbar. Han ej blott tillämpade det moderna luftstudiet, liksom modern realism öfver hufvud taget, på den heliga historiens motiv, han flyttade dessa resolut in i sin egen samtid och blef upphofsman till en för denna tid ny och säregen art af religiös konst.

Från bondelif till öfverklasslif gick flere genremålares väg, sedan man väl fått klart för sig, att äfven de moderna dräkterna kunde förekomma på taflor, om de också ej voro lika måleriska som bondekostymer från Tyrolen, Rhenlandet eller Holland. Brütts, Bokelmanns m. fl. 1870-tals taflor (»Efter rättssessionens slut», »Nyheter från kriget», »Testamentsöppnandet») göra dock närmast intryck af illustrationer och göra bättre verkan i Illustrirte Zeitung än i ett museum.

Tysklands främste tecknare var allt fortfarande Menzel. Bland de andra blefvo i främsta rummet Wilhelm Busch (f. 1832) och Adolf Oberländer (f. 1845) populära.

Alltigenom tyska till läggning och lynne och båda rikt begåfvade på fantasiens vägnar höjde de groteskteckningen till konstnärlighet. Oberländers styrka ligger framför allt i de barocka påfunden och i det omotståndligt goda lynne, med hvilket han utdrager uppslagens konsekvenser. Hans akvareller (»Noaks vinskänk» t. ex.) visa lustiga typer och komiska detaljer och utgöra ett ovördsamt men harmlöst skämt. Utförandet är ganska okonstladt, rena motsatsen till

raffinemang.

Hela denna riktning — luftstudiet, valörmåleriet — hade till mål det trogna, pålitliga, känsliga naturafbildandet. ühde innehade en plats för sig, men hos de andra spelade fantasien ingen roll, endast iakttagelsens skärpa och känslighet och handens skicklighet. Men under detta skede arbetar sig ock en motströmning fram, fantasikonsten, den romantiska naturkänslan, böjelsen för saga, för mystik i stämningen, för musik i färg. De gamla gudarna äro icke döda, de gå igen, sticka upp sina hufvuden i naturens tystnad liksom Böcklins Pan, där han skrämmer herden och getterna på flykt. Den germanska böjelsen för drömmar, för tankekonst, för innehållet mer än formen fordrar utrymme, likaså den klassiska andan, likväl nu utan lånade former. En rent hednisk naturkult spåras i konsten, någon gång också en kärntysk naturmystik. Denna fantasikonst fortsätter på Kochs, Prellers, Schwinds vägar, och dess tyska målsmän omtalas en tid bortåt såsom föga fosterländska i sitt konstnärsskap.

324.CRANE: FR18.

XI.

MÅLERIET I ENGLAND.

Från Madox Brown till Whistler. — Prerafaellter, klasslcister och realister.

1.

Från England hade betydelsefulla impulser kommit, men de hade ej utvecklats på öriket, så som man kunnat vänta — engelsmännen, har någon yttrat, hade förmåga att finna diamanter men ej att slipa dem. Det blef andra folk, som bearbetade fynden och införde dem i världsmarknaden. England visade ej mycken ärelystnad i att öfvertrumfa kontinenten, engelsmännen behöllo själfva de konstverk de åstadkommo och brydde sig föga om, att utlänningen ej kände synnerligt till dem och kanske ej uppskattade dem efter förtjänst. På världsutställningarna i Paris var Englands konst företrädd, men ej alltid synnerligen uttömmande eller ens representativt, hvad de mest karaktärsfulla riktningarna vidkommer. I själfva England fann man i de offentliga samlingarna föga af det märkliga, som gjordes, och på de årliga utställningarna öfverflödade modekonst och dilettantism. Engelsmännens inflytande blef en tid framåt mindre än man kunnat vänta, och ännu på 1860-talet betrakta kontinentens konstförfattare Englands konst som något för sig, något utan gemenskap med och inverkan på den allmänt europeiska utvecklingen.

Det folklynne och de förhållanden, ur hvilka denna konst uppväxt, ha gifvit den sin egen karaktär. Den har sökt innehållets djup och utförandets skärpa. Den har varit väluppfostrad och haft det praktiska mål att

verka lärande och att verka höjande på sinnet. Ingen fransk frivolitet fick där förekomma, intet ofint, vulgärt eller opassande finge belysas af dagsljuset, ogärna också det nakna, äfven när det var korrekt, intet som kunde verka »sho-king» på misserna. Engelsmännen äro ett praktiskt folk, som vet hvad det vill. Under hvilostunderna vill man slippa tänka på hvardagssläpet, på allt trivialt och tryckande. »London som stad betraktad», säger en svensk författare, G. Steflens, som varit bosatt där ett tiotal år, »hör till de mest olidliga civilisationsalster, som kan mottaga det estetiskt mottagliga ögat . . . Lifvet där behärskas till den grad af det materiella förvärfsbegäret och är så opittoreskt och glädjelöst, att flertalet konstnärssjälar nödvändigt skola van-trifvas.» Gatorna äro »triviala, ofattligt enformiga» och »himlens evigt grötiga rök- och dimmassor kunna ej förbättra saken». För konstnärerna blir under dylika förhållanden uppgiften självklart nog den, att skapa ett fantasiens land att fly till från all banalitet. Man flyr till landsbygden, till den frodiga, grönskande, välansade landsbygden. Eller flyr man till den värld, skalderna skapat. Målaren blir idylliker, naturpoet, eller blir han legendberättare, mystiker, religiös uppbyggelseman. Konsten har den etiska och rent praktiska uppgift att gå ut bland folket och lära det hvad skönhet är.

För det samtida lifvets banalitet ha äfven kontinentens konstnärer blundat. Men i längden kunde de ej hålla lifvet utanför konsten, skildt från den. I England hade man föga intresse för de moderna strömningar, som oroade fastlandets konst, i England höjdes romantikens fana samtidigt med det realismen vann mark söder om kanalen, och mera än en af de mest betydande engelska målarnes konst är en protest, ej blott mot de för kontinentens konst mest karaktäriserande strömningarna utan mot de genombrytande måleriska tendenserna, mot just det vi kallat framsteg.

Det måleriska spelar för engelsmännen långt ifrån en sådan roll som i Frankrike. Att engelsmännen i regeln ej äro

koloristiskt anlagda, är en ofta framhållen iakttagelse, som knappast skall kunna förnekas — de ha sin typiska »british colour», klara, bestämda lokalfärger, som sitta där de sitta utan att tillåta luften att inverka synnerligt på dem. Pleinair och valörstudium ha relativt föga påverkat de engelska målarne, och då impressionismen tränger öfver kanalen, åstadkommer den ingenting annat än en ytlig efterbildning utan betydelse. Men detaljstudiet och detaljarbetet ha stått och stå i hög kurs. 1 olja liksom i akvarell samma fordran på noggranhet och ordentlighet. Man skall på konstverket se, att konsten är allvar och att det skall lärdom till för att åstadkomma dylikt — alltså bestämda konturer och bestämda färger, klara, vackra, fint pålagda. Intet slarf, intet improviseradt, flyktigt, lekande.

Det engelska måleriet blir arkaistiskt, klassiskt, realistiskt eller natur-poetiserande — alltid med bevarande af sin engelska karaktär, oftast äfven af sin »british colour».

Det prerafaelitiska brödraskapet kunde ej länge hålla samman. Dess program kunde vara bra för unga målare till ledning vid studierna. Att

MADOX BROWN: ELIA UPPVÄCKER ENKANS SON. Oljemålning (London, South Kentingtonmuuum).

arbeta efter naturen, att söka ett talande och starkt betonadt uttryck, förakta hvaije intetsägande rörelse, hur vacker eller dekorativt verksam den än kunde vara, att använda en och samma modell för en figur, att måla på ljus grund och undvika undermålning med asfalt — allt detta var sunda regler, som hvarje ung målare utan skada kunde åtlyda. Det intensiva i studium och uttryck var målet — kretsen kallade sig också »intensity school». Delacroix kallade den »école sèche», därför att dess medlemmar höllo färgerna klara och ej smorde ihop dem som han själf och andra hade för sed.

Temperamenten förde bröderna åt olika håll — och ingen af dem hade besvurit några bindande teorier. Mellan Hunts, Millais' och Rosettis konst blef afståndet allt större för hvaije år. Men konstens etiska element hölls strängt i helgd af bröderna och deras efterföljare. Föga hänförelse spåras för formens eller färgens skönhet men så mycket mera för idén. Ingen målar för målningens egen skull, för att skänka ögat glädje eller hvila eller för att gifva ett naturintryck utan för att gifva upphöjda och vackra tankar, inskärpa en moralisk eller religiös lärdom. Konsten är för dem liksom för Ruskin ett af de bildningsmedel och medel till förädling, lifvet erbjuder. Och aldrig röjes självsvåld eller förakt för opinionen — där fins ingen Byron bland konstnärssnillena.

Den mest ursprunglige af dem var väl Madox Brown (f. 1821, d. 1893), riktningens förste målsman och brödraskapets osynlige medlem. Kraftfull, uttrycksfull, haltfull, talande trovärdighet var hvad han sökte.

Den sträfva form, han valde, kunde gifva hans målningar en kärf och hård karaktär. »Kung Lear förbannar Cordelia» är typisk nog i detta afseende. Intensiteten i uttrycket kan stegras till en lidelsens styrka, som man knappt väntar hos Brown, i Romeos afsked från Julia, och kan andra gånger nå en stilla höghet, vältalig just genom sin frihet från allt hvad högröstadt patos heter — exempelvis i »Klia uppväcker änkans son» och något äfven i kompositionen »Kristus tvättar Petrus' fötter», där figurernas uttryck är vältaligt nog. Bilden af Cromwell, som ensam rider fram genom det fredliga England, där landtfolket arbetar i trygghet och rågen står högt och rikligt på fälten, ger ett vackert prof på hvad en historiemålning kan uttrycka — medan Maria Stuarts död däremot är typisk för sökandet efter uttryck för känslor hos de uppträdande — jag säger med afsikt uppträdande, ty detta är teater lika väl som hos Delaroche och hos Piloty, låt vara att plastik och mimik här äro längre drifna.

Dramatiker och psykolog är Madox Brown, skarp i karaktärsteckningen och i uttrycket för rörelsen, fattig i fråga om rent målerisk stämning. Hans arkeologiska lärdom har blifvit högt prisad, hans korrekta naturstudium ej mindre, de gånger han gick ut ur atelieren för att skildra drag ur samtidslifvet: »Farväl till England» (1852), emigrantparets vemodiga afskedsblick, där han gifvit en osökt stark känsla, och den stora duken »Arbetet», som upptog honom under många år. I denna bild af en gata, uppbruten för gasledningens nedläggande, gaf Madox Brown en af de första framställningar af modernt arbete och sökte äfven nå friluftsverkan, hvilket knappast lär ha lyckats, trots de bjärta färgerna. Mödan framlyser tydligt nog här liksom i flera af hans verk, man ser hur mycket besvär de kostat. Den intensivt uppdrifna individualiseringen, det omedelbara och originella i uppfattningen, friheten från allt banalt äro hufvudragen i hans konst.

Af det prerafaelitiska brödraskapets tre stiftare var Holman Hunt (f. 1827) — och blef det allt mera med åren — moralist och apostel i högre grad än målare. Han var en man, som, djupt genomträngd af sin konsts höga allvar,

HOLMAN HUNT: DÖDENSlSKUQQA. Oljemålning (Manchaalar, City art gallary).

uttalade sina tankar i symboliska målningar, åstadkomna med den mest outtröttliga flit.

I sina första taflor — Druiderna förföljande de kristna, en scen ur »Två herrar frän Verona», »Den snåla fåraherden» — fir han helt enkelt berättare och trogen naturiakttagare. Med »Världens ljus» (1854) nådde han en popularitet, som han — fri frän all fåfänglighet — gjorde Nordensvan, Konsthistoria. 42.

intet för att hålla uppe. Han hade där framstält Kristus på vandring, i gyllene skrud och krona och med glorian om det tankfulla, allvarliga ansiktet, i handen en lykta med brinnande ljus. Han stannar vid en stugas dörr och knackar pä. Meningen är tydlig nog: det är kristendomen, som upplyser världen. Efter denna taflas fullbordande reste Hunt till Palestina och lefde där många år i ensamma meditationer och flitigt arbete.

De kanske mest karaktäristiska prof på hans religiösa idémåleri äro >Dödens skugga» och »Oskuldens triumf». Den förra visar Kristus som en ung timmerman i sitt hem. Trött efter arbetet rätar han ut sin kropp och sträcker ut sina båda armar — skuggan, som då faller på väggen bakom, ger konturerna af den korsfäste. Bredvid honom sitter modern i orientalisk dräkt, betraktande de tre konungarnas kostliga gåfvor, dem hon plockat fram ur en kista. Med mycken möda är hela lokalen realistiskt framstäld, Kristi kropp är lika ängsligt mikroskopiskt utarbetad som allt det symboliska är med omsorg uttänkt. Glorian kring Kristi hufvud bildas sålunda af ett bågfönster, genom hvilket solen lyser in, spikarna i den korsfästes händer af de pä väggen upphängda bultarna o. s. v. »Oskuldens triumf» visar den heliga familjen på flykt till Egypten. Josef går förut och drar åsnan efter sig, Maria — en strålande vacker ung österländsk kvinna — håller på sitt knä sin nakna, käcka gosse, som böjer sig bakåt för att leka med sina följeslagare. Ty omkring honom sväfva alla de dödade barnen från Betlehem i hvita kläder, med glorior om sina hufvuden och med pärlor och blommor. Några af dem lia ännu ej rätt vaknat till sitt nya lif, en skugga af dödsfasa hvilar ännu öfver dem, ett par gnugga sig som yrvakna i ögonen med sina små knubbiga händer, de äro just anlända, ha ännu ej hunnit fä sina hvita kläder och deras gloria kommer sakta sväfvande ner till dem. Det hela är den mest älskliga och barnsligt trohjärtade fantasi.

Svårare att förstå är ett tankemåleri, sådant som i den i öknen vid Döda hafvet målade »Syndabocken», som lär skola symbolisera folkets syndaskuld — taflan visar en gammal bock, som håller på att sjunka i sanden vid sjöstranden, där lämningar efter hans förut omkomna olycksbroder sticka upp.

Den nästan fotografiskt noggranna naturafbildningen, af hvaije grässtrå, hvarje smycke, mönstret på en matta, till och med hårstråna på Kristi bröst och ben i »Dödens skugga», svär på ett egendomligt sätt emot det fantastiska, sagoaktiga i dessa verk. Watts' yttrande om Hunt och om sig själf, att de »målade idéer, icke föremål», slår mera in på hans eget mätningssätt än pä Hunts. Den utpinade teckningen tröttar, och den är dock mycket öfverlägsen färgen. Äfven i det afseende är Hunt den för riktningen mest representative, att lian konsekvent följer metoden att måla hvarje bit af sin tafla med naturen för ögonen och att afsätta hvarje lokalfärg på duken i all dess styrka och glans. Men till att förmedla tonerna genom luftstudiet, att se och fasthålla deras inbördes styrka, därtill förslog ej hans engelska underbvgnad. De alla lika starka lokalfärgerna ge en orolig verkan. Men detaljarbetets ciselering är häpnadsväckande. Med »Oskuldens triumf» var han sysselsatt i tio år.

I »Samvetets uppvaknande» har han gifvit en moraliserande bild i nutidskostym — den unga kvinnan, som, när hennes älskare råkar spela på pianot en sång, som väcker barndomsminnen, med en frånvarande och vidtskådande blick vrider sig ur hans famn. Målaren glömmer ej att genom de uppslagna noterna på pianot underrätta åskådaren om, hvilket stycke det är, som har denna förmåga att väcka samvetet. I små landskap har Holman Hunt gifvit nobelt och äkta kända naturintryck.

Hunt liksom Madox Brown och äfven Millais leddes mera af förståndet än af känslan. Deras konst är beräkning, tankeinnehåll mera än ingifvelse. Till helt andra områden än det, där dessa tre lefde, fördes konsten af den fjärde i

kretsen, af Dante Gabriel Rossetti (f. 1828, d. 1882).

Han var, som här ofvan är nämdt, af italiensk familj, var en kvinligt vek, älskvärd, nervös ung man, skald till sin hela anläggning, lyriker, drömmare i sin målning liksom i sin diktning. Han studerade i akademiens antikskola men tycks ej funnit någon trefnad där, hade 1847 atelier tillsammans med Hunt, var 1848 elev af Madox Brown — de båda förblefvo ständigt vänner och Browns föredöme i själfständighet tyckes ha inverkat på hans yngre kamrat.

330.ROSETTI: ECCE ANCILLA DOMINI. Oljemålning Lendon. N»lion«l Gall»ry>.

Samtidigt lärde han känna Blakes och David Scotts alster, som påverkade honom i mystisk riktning. Hans första arbeten, från och med 1846, voro porträtt — oftast endast tecknade — därpå pennteckningar till dikter, 1849 upptog han för första gången ett motiv ur Dante, »Årsdagen af Beatrices död». Det ser ut, som hade han ännu ej funnit sig själf. Våren 1850, då han besöker Paris, talar han i bref till brodern om de »beundransvärda målningar», han såg i Luxembourg, och nämner som] sådana arbeten af Delaroche och Ingres, »andra af Scheffer, Granet m. fi. äro mycket goda». Af Delacroix är han mindre berörd men beundrar Flandrins kyrkofresker. År 1864, då han i Paris träffat till samman med Courbet och Manet, finner han den förres taflor ha stora förtjänster men ock stora fel i målningssättet och förstår sig för öfrigt ej på denna besynnerliga nya franska skola — ursäktligt nog, det fans ju ingen gemenskap mellan dess sträfvan och lynne och hans eget.

Romantikens dragning till medeltiden och till Italien, dit Englands skalder med förkärlek flydde, får hos honom ett helt och hållet egenartadt uttryck, modernt nervöst, fullt af lidelse, glöd, innerlighet, grubbel, tillbedjan,' extas. Han målade det samma som han diktade om i ord, än gaf en dikt anledning till en bild och än en målning till en dikt. Samtidigt med det han 1849 utstälde sin första målning af någon betydenhet — »Jungfru Marias barndom», där den heliga jungfrun sitter försjunken i sitt arbete, att brodera en lilja i guld, medan en liten ängel vattnar den lefvande liljan, som tjänar som modell för målningen — offentliggjorde han dikten »The Blessed damozel» — som han under sina sista år upprepade gånger behandlar f målning — den saliga ungmön, som från paradisets gyllene balkong blickar längtande ner till jorden efter den hon älskar. Med ögat djupt som aftonens spegelklara sjö, med tre liljor i sin hand och sju stjärnor i sitt hår och med en hvit ros, som gudamodern skänkt henne, väntar hon den älskades ankomst, gråtande af längtan. Det hela en väfnad af saga och dröm, längtan, trånad, innerlighet, känsloglöd, guld, stjärnor och liljor. Hans nästa målning »Ecce ancilla domini» visar Maria, en späd ung flicka, skyggt hopkrupen på sin smala bädd, rysande öfver ängelns budskap men med ett stilla uttryck af undergifvenhet — »Si herrans tjänarinna» — som vore värdt Ficsole, och en tillsats af dröm och mystik, som ej är hämtad från den barnsligt fromme fra Giovanni.

Denna Maria — det liar redan Huskin påpekat — tänker ej ett ögonblick på att intaga en för situationen passande ställning, som på sa mänga af de gamla mästarnes framställningar af ämnet, och ej heller är hon sa smakfullt klädd och draperad som hennes många föregånger-skor. Äfven ängeln är af en ny typ, har ej en gång vingar, endast små eldslågor under sina fötter, som ej beröra golfvet.

Samma år, då denna lilla målning tillkom, träffade Rossetti sitt öde i gestalt af Elisabeth Siddal. Den lilla modisten blef hans modell och tio är senare hans hustru, hans konst fyldes af hennes lidelsefulla drag, hennes yppiga rödskiftande här, som böljar ned öfver tinningarna, hennes sugande blick, hennes sinnliga, blodfulla läppar, hennes fasta hals och starka barm. Hon blef Beatrice, hon blef Astarte, Tystnaden, Lady Lilith, Sankta Lilias, Sibylla och Regina Cælium. Han diktade in henne i sina Dantefantasier, hon var lians ideal af skönhet och trånad, symbolen af det djupaste och högsta i jordelifvet, af allt som anas men ej kan utsägas. Hon blef hans lif, han skref sina dikter uteslutande för henne, och då hon dog 1862, begrafde han dem med henne. Sju år senare tillät han sina vänner på deras upprepade föreställningar att öppna grafven och taga ut manuskriptet. Två afskrifter gjordes, och så utkommo dikterna 1870 och stälde Rossetti som skald i främsta ledet bland Englands snillen.

Kort efter Lizzies död böljade Rossetti att måla henne som »Beata Beatrix». Hon sitter på sin balkong, sofvande och drömmande, antager man, när man ej på förhand känner taflans mening. Hon har i själfva verket redan lämnat jordelifvet bakom sig. En dufva svävfar ner och lägger en röd vallmo i hennes händer. Långt borta synes nedanför balkongen å ena sidan kärlekens gudom med ett brinnande hjärta i sin hand, a den andra Dante vemodigt blickande

öfver till henne med en känsla af att Beatrice dör.

Redan i sin ungdom hade Rossetti utgifvit Vita nuova i engelsk dräkt. Denna Dantes ungdomsdikt blef den gyllene boken för de unga målarne, den gaf tonen främst åt Rossettis målning, men äfven åt hans efterföljares. Jämte »Beata Beatrix» och Beatrice uppenbarande sig för Dante

på årsdagen af hennes död, då han knäböjande ligger försänkt i drömmar och minnen, är »Dantes dröm» (i olja 1870) det mest betydande af de verk, som Vita nuova inspirerat honom till — enligt mångas åsikt också det verk, där han mest helt och uttrycksfullt ger sin talang samlad inom en enda rams gränser. Det är ock hans största målning. Han låter Dante föras fram till den döda Beatrice af kärlekens gud, som böjer sig ner och kysser henne å hans vägnar. Två i grönt klädda kvinnogestalter hålla ett blombeströdt kläde öfver henne för att i nästa ögonblick sänka det ner öfver den döda och dölja henne för honom.

Det djupt kända själsuttrycket är jämte färgens glödande, brännande mystik det för Ros-settis konst mest utmärkande under hans senare period. Under lians första skede ha hans kompositioner i regeln ett berättande innehåll. Teckningen visar sträfvan efter primitivt uttryck, likväl mera efter italiensk prerafaelitisk anda än efter florentinarnes stil. Rossetti var för öfrigt aldrig stark i teckningen. Under sitt andra skede väljer han gärna en ensam gestalt, som symboliserar en känsla eller tanke eller som är målad för sin egen skull, för sin på en gång sensuella och mystiskt förandligade skönhets skull. Till detta skede höra, förutom Beata Beatrix, »Lady Lilith», kammande ut sitt hår, en spegel i handen, i knäet en krans af hvita blommor, rosor bakom hennes hufvud, smycken strödda på bordet, ett landskap återgifvet i toalettens spegel, och »The day dream», samma dam sittande ute i en löfsal, med samma drömmande blick, en öppen bok i knäet, handen jämte en lilja sysslolöst hvilande på boken. Dit höra »Jolie cæur», »La donna della fenestra», — den scen ur Vita nuova, då Dante, förkrossad efter Beatrices död, får syn på den mystiska höga dam, som skall skänka tröst åt hans sargade hjärta — och »The blessed damozel». Men knappast ger den saliga ungmön i bild diktens intryck af innerlighet. Man kan ej utan särskild förklaring veta, att det är i himmelriket denna pyntade dam befinner sig, och man förstår ej hvad de två bevingade unge männen ha där att göra.

Alltid är det i dessa bilder den döda Lizzie, som uppstår, förklarad af den efterlefvandes saknad och kärlek, alltid stilla sorgsen, med något hinsides, något slocknadt och borta i de stora ögonens stirrande, heta blick och i läpparnas hårda linie — en skalds fantasiskapelse! diktad på grundval af ett intressant kvinnoansikte, ett älskadt minne.

Rossetti lefde numera ett från världen afskildt lif med en liten krets trofasta vänner omkring sig. I de 1881 utkomna nya dikterna — särskildt i sonetterna »Lifvets hus» — pejlade han det mänskliga själslifvet ännu djupare än förr. Året därpå dog han, ödelagd af nervositet, af nattvak och af morfin, som han användt i stora doser mot sömnlösheten.

Till den storartade framgång, hans sedan samlade och utstälda målningar hade, är orsaken lätt att finna i den fängslande, bedårande och för samtiden nya känslovärld, hvars förlåt han drog till sidan, en värld af nervositet, skönhetstörst, dröm, opiumrus, smärtsam sinnlighet. Det smäktande, smärtfullt ljufva, sfinxartade, som fans i Rossettis kvinnoideal, blef på modet och öfvergick i andra konstnärers fantasi. Rossettis blodfulla, stämningsmättade måleri med dess glödande mörka färgklang, dess lysande violetta, röda, gröna toner väckte genklang hos skalder liksom hos målare. Flera karaktärsdrag i den närmast efteråt följande tidens engelska måleri äro lätta att leda tillbaka till honom såsom upphofsmannen. Hans riktning afspeglade ett modernt och förfinadt känslolif i en form, upptagen — fastän ej lånad — från florentinare, »en konst, som med känslans nästan barnsliga naivitet förenar sjukligt fin-smakeri, det mest uppmärksamma och själfulla studium af de gamle med fritt skapande modern fantasi, teckningens elegans och säkerhet och färgens individualitet med afsiktligt, ohjälpligt famlande». En konstgjord värld med öfverhettad luft och drifhusblomster, en värld, där människorna gå i sömnen, stirrande framför sig, alla i samma ohjälpliga förvåning, utan tanke och utan

332.ROS8ETT!: DANTES DRÖM.

Oljamålning (Liverpool,^ Walker Gallery).

vilja. Rossettis konst lefver i det omedvetna, är utan reflexion och afsikt, hans dröm är uteslutande dröm, och det är aldrig fråga om verklighetsintryck, hvarken i hans fantasisyner eller i hans färger.

2.

Till monumental konst och därjämte till spridande af konst och god smak bland folket gick den prerafaelitiska rörelsens sträfvan under dess andra skede, efter 1856. Det var detta år, Rossetti i Oxford — dit han rest i och för ett omfattande freskoarbete, som likväl ej blef genomfördt, endast påbörjadt — lärde känna William Morris och Burne-Jones. Morris var redan då den målmedvetne och mångsidige nydanaren på det konstnärliga handtverkets område, Burne-Jones var teologie student, blef nu vunnen för konsten, for Rossettis drömvärld och för Morris' föresats att sprida skönhet öfver världen. Det dröjde ej länge förrän äfven Ruskin personligen gjorde sitt inflytande gällande hos de båda unge männen, och äfven med Robert Browning, Tenny-son och Watts fördes de tillsammans.

Edvard Burne-Jones (f. 1833, d. 1898) fördes alltifrån sina första steg iuom konsten in i den religiösa ämneskretsen, då han började teckna kompositioner till glasfönster åt Moms, och till dekorativ stil, till enkla, bestämda linier och färger. 1859 följde Ruskin honom till Italien och gjorde honom förtrogen med den florentinska konsten. Han utstälde 1864 ett par sma taflor med legendmotiv, men väckte föga uppmärksamhet, återvände till sin verksamhet på det dekorativa området och förekom ej på många år bland de utställande konstnärerna. Under denna tid utbildade han sin egen stil, alltigenom engelsk till sin karaktär, fastän grundad på italiensk 1400-talskonst. Han lefde i stilla tillbakadragenhet, i studiet af gamla hjältesånger i meditation och i komponerandet af bilder till dikter och legender, helst till de gammalengelska, som skalderna åter fört på modet. Det är egentligen frän hans återuppträdande inför allmänheten 1877, hans rykte grundar sig. Han vann då med ett slag namn som Rossettis jämlike, och efter dennes död blef han ansedd som den mystiska riktningens förare — en förare, som agiterade uteslutande genom sitt arbete, en höfding, som med ödmjukhet mottog den rökelse, esteterna i och utom England tände till hans lof. Från de år, som föregingo hans ryktbarhets tid, datera sig flera hans sedermera mest beundrade verk: »Bebådelsen» (i olja 1874), »Kärlekssången' (i akvarell 1865, i olja 1877), »Venusspegeln» (i akvarell 1867, i olja 1877), »Pan och Psyke» (1874), »Skapelsens änglar» (1876).

Ingen modern målare har varit så oberörd af sin tid och dess intressen, dess lynne, dess lefnadssätt, dess händelser. Aldrig finns det någon påminnelse om yttervärlden i Burne-Jones' konst. Han lefver i legenden, den har hvarken hvardagsvärldens luft eller dess färger, allt är exotiskt, uppdrifvet, verkar konstgjordt — äfven blommor och träd kunna se konstgjorda ut, så som Burne-Jones .målar dem. Människorna arbeta intet och spinna ej. men vår herre föder dem — nödtorftigt visserligen, ty de se onekligen hungriga ut och blodfattiga, trötta, smäktande, tränande, när de ej helt enkelt förefalla indolent stirrande ut i det tomma intet. Hvad göra de, hvad tänka de? Någon har om dem fält det uttrycket, att de gå i en »ideal somnambulism». Liksom Michelangelos sibyllor stå de utom världen. De ha samma förstelnadt drömmande uttryck, antingen de vaka öfver Kristi graf eller sitta med musikinstrument i Venus'

BURNE-JONES: KÄRLEKSSÅNGEN. Oljemålning.

bad eller bevittna världens skapelse och antingen de heta Vestal eller Lyckan. Ej ens Hoppet ser med mod och lefnadslust framfor sig utan med den för dem alla gemensamma melankolien. Pan är lika litet jordisk som Psyke. Hafsnymfen, som fångar sig en man ocli drager honom ner i djupet, är visst den enda af dessa drömgestalter, som har ett leende på sina läppar — hon har till och med ett mycket glupskt och ondskefullt leende, som förvånar i en skapelse af Burne-Jones. Och när han målar sin dotters porträtt, så har hon samma ögon och uttryck som hans legenders kvinnor — man undrar, om äfven hon är stiliserad eller om hon helt enkelt varit sin faders modell till hans olika och ändå hvarandra så lika kvinnoansikten.

Sina figurers smidiga linier och slanka former tog Burne-Jones från Botticelli, uttryckets milda vemod finner man förut hos florentinska målares kvinnor, och hans änglar ha sina stammödrar i toskanska gitarrspelande änglar från förrenässansen. Riddartypen har sin upprinnelse hos Mantegna. Men Burne-Jones gjorde typerna mera veka, okroppsliga och kraftlösa. Alltid denna stämning af tankfull sorgsenhet. En egendomlig förnyelse af en gammal stil, onekligen ej afskrifven utan tillägnad utslipad med en formkänsla, som är absolut modern, en konstlad konst, blodfattig förfinad, feminin till sin hela karaktär.

Det uttrycksfulla är ej Burne-Jones' område. Man har beundrat hans Circe, som gjuter gift i det för gästerna afsedda vinet, för framställningens dramatiska kraft. Men hvilken öfverdrift i uttrycket! För att drypa gift i en kanna ställer man sig väl ej ett par steg ifrån den och böjer sig fram, så att ens kropp bildar en rät vinkel.

Stilla beundran och tillbedjan ligger mera för Burne-Jones' lynne: Maria på sin säng, slutande intill sig barnet med den innerligaste kärlek, >Kärlekssången», som i komposition, i den klassiskt rena och ädla rytmen, känslan och koloriten gör intryck af en ny Giorgione, och »Kung Kofetua» (1884), som blifvit framhållen som mästarens mästerverk. Ämnet är hämtadt ur en proven9alsk ballad. Kungen har träffat en tiggarflicka, som sa intagit honom genoin den själens skönhet, som lyser ut genom hennes jordiska omhölje, alt han fört henne till sitt slott och satt

henne på sin tron midt ibland alla hans skatter. Och nu sitter han själf i sin blänkande rustning på tronens trappsteg och har stält sin gyllene krona vid hennes fötter, medan han tillbedjande blickar upp till henne. Hon ser naturligtvis icke på honom utan rätt ut i rymdeu. Ingendera är glad öfver kärleken, ungdomen och lifvet, båda tvärtom djupt melankoliska. Två vemodiga pager blicka stilla ner till dem från ett höganloft. Anordningen är rik liksom koloriten: blått, purpur, rosa, violett.

Legenden har, som sagdt, ofta gifvit Burne-Jones ämnen: Artussagan, Mer-lin, Lancelot (»Lancelots dröm», målad i nästan bara svart och hvitt, som en lavyr, afsedd att reproduceras), sagan om »The merciful knight» (Kristusbilden, som böjer sig fram från korset och kysser den knäböjande riddaren på pannan) — och äfven de klassiska sagorna, Psyke, Galatea. Dessemellan har han endast sökt gifva ett skönhetsintryck: »Venusspegeln» — en krets unga kvinnor samlade kring en källa, i hvars vatten de spegla sig i aftonsolen — den helt enkelt, i hvitt och grått hållna »gyllene trappan», där en mängd hvitklädda flickor spatsera ner, en och samma flicka i en mängd exemplar, kunde man våga säga. De äro stiliserade på det sätt, som blifvit typiskt för Burne-Jones. Långa, slanka kroppar, små hufvuden, en rytm i linierna, som är behagfull, äfven då ställningen blir enformig och tillkonst-lad. Kläderna anordnade så, att kroppslängden ytterligare tyckes ökad. »Skapelsens dagar» symboliserar Burne-Jones i en följd målningar" i lång-katekesformat som Makarts »Sju sinnen» — på den första bilden en äugel bärande jordklotet, på hvar och en af de följande en ny ängel jämte de föregående dagarnas, och i jordklotet ser man, hur skapelsen fortgår, på sjunde dagen är det första människoparet där inneslutet. I bilderna ur den heliga historien går samma art af änglar igen och kunna göra en egendomlig verkan genom sin orörlighet. De stå tre i en rad, hvarandra fullkomligt lika, vid foten af Marias bädd, eller sitta två på vakt vid Kristi graf,

BURNE-JONES: DEN GYLLENE TRAPPAN. Oljemålning.

båda i samma ställning och föra draperiet upp till munnen med en rörelse, som bjuder tystnad. Ängeln på Marie bebådelse sväfvar rak i luften — de orörligt nedhängande draperierna i hans dräkt gifva intryck af, att ängeln snarare hänger än sväfvar. I > Betlehem* stjärna» (1891, en af de största akvareller, som blifvit gjorda, 12 X 8 engelska fot) sväfvar samma ängel, fastän grannare utsirad, lika orörlig och kapprak med stjärnan i sina händer, mellan Maria och de vise männen.

Utförandet är ytterst omsorgsfullt. Burne-Jones tecknade sina modellflgurer med mycken noggrannhet, stiliserade dem omedelbart, studerade draperiernas alla veck. Hans teckningar göra intryck af största omsorg och besvär men på samma gång af harmoni, så följdriktigt är stilen fasthållen i sin sökta och genomförda manierism. Målningssättet kan vara torrt och figurerna se ut som färglagda vaxdockor, koloriten är ej frisk men ofta en både sökt och funnen harmoni af klara och ibland ganska starka färger. »Man förbannar maneret men böjer sig för resultatet.» I kompositionen ligger Burne-Jones' styrka, i den dekorativa bredden, i lugnet öfver det hela, i det smidiga linjespelet, som kan vara af rent musikalisk verkan, i den arkitektoniska känsla, som hvilar öfver det hela. Kyrkfönsterstilen spåras i flera hans kompositioner — han var under hela sin konstnärstid sysselsatt med religiösa kompositioner för glasmålningar, hvilka — utom de 5 allra första — utfördes af Morris & komp. De uppgå till omkring 450, de tidigaste äro från 1857, de senaste från 1892.

I de rent dekorativa verken, från kyrkfönster och arrasväfnadcr i gotik till träsnitt i böcker, träfTa vi Burne-Jones på hans bästa område. Stilistiskt förde han prerafaelismen till dess kulmen. Det gäller om honom mer än om någon af kamraterna, att hans konst är en protest ej blott mot samtidens prosa och uaturefterbildning, utan mot dess måleriska framsteg. Aldrig var det ett naturintryck — men väl någon gång det skönhetsintryck, en ung kvinna, omsorgsfullt draperad, ingaf honom — som satte penseln i hans hand, aldrig sökte han sin verkan i ljusets spel, utan konsekvent i

liniernas rytm, i formernas behag, i innehållets fromhet, poesi, mystik.

I sistnämda afseende hade han en själsfrände i Watts, hur olika de båda än äro i sitt sätt att måla.

Något äldre än de prerafaelitiska bröderna var George Frederick Watts (f. 1818) verksam i samma anda och med samma mål som de. I mer än ett halft århundrade har han utan att tröttas och utan att uppgifva något af sina ideal eller vika utom sin utstakade väg sökt i bild framställa stora, höga tankar och eviga sanningar i öppet uttaladt ändamål att lyfta Englands konst till monumental storhet, adel och enkelhet. Han är en af dessa konstens missionärer, som arbeta för att fylla en helig plikt, ej för att fröjda ögat eller sinnena utan för att tala till fantasien, intelligensen, hjärtat. Också han målar myter, men i olikhet mot de andras motiv äro Watts' i regeln ej illustrationer till kända legender utan till hans egna fantasier, ibland af en stor enkelhet, ibland mera svårförstådda. Han skapar en kroppslig form åt Döden, Kärleken, Tiden, Samvetet — ej de gamla vanliga personifikationerna, utan nya, egna, fria från konvention liksom från retoriska fraser. Hans konst är fullt ut lika intellektuel som de andra engelsmännens, är mindre för ögat än för tanken, en filosofs fantasi snarare än en målares. Målartemperamentet hos honom intresserar oändligt mycket mindre än idéerna.

När han debuterade, hade hvarken prerafaeliterna eller Ruskin ännu uppträdt. Han började 1837 med ett par ladyporträtt, målade ett par scener ur Shakspeare och Boccaccio, vann 1842 pris för en komposition till Parlamentshuset, en bild, som aldrig blef utförd. Reste sedan till Paris och Italien, återkom efter tre år, mera påverkad af renässansmålarne än af quattro-centisterna. Som hans andliga fäder nämnas Giorgione, Tintoretto, Correggio, han blef aldrig en Nordensvan, Konsthistoria. 43.

formens man som Burne-Jones, ej heller det minutiösa utförandets som Hunt, ej heller en lidelsefull färgdrömmare som Rossetti. »Englands Tizian», som han blifvit kallad, älskar milda, mjuka harmonier, ofta i djup och mörk färg, med uppenbar påverkan af venezianarne. Det monumentala måleriet blef ej hans område, han valde i stället att måla stora tankar på små dukar, uppgifvande det stora formatet men ej den stora stilen. Han är betänkligt ojämn och gör ej alltid intryck af en genombildad konstnär, kan ibland verka ateliermålare i en förlegad stil, ibland rent af barnslig (exempel: hans kopparröda Amor, sittande på en molntapp, och hans utsikt af Napoli, båda på Parisutställningen 1900). Till sitt innehåll äro hans målningar ibland tämligen rebusartade — utan förklarande underskrift kan svårligen ens den skarpsyute tyda dem alla. Man ser t. ex. en bevingad yngling leda en skygg, skälfvande ungmö upp för en stenig väg. Som målning är taflan ganska intresselös, men flickan är känsligt och själfullt tecknad, halft barnslig, halft utvecklad gracie, något ömt och oberördt. »Kärleken och lifvet» heter taflan, det är kärleken, som varsamt men utan att släppa taget leder den unga flickan uppåt mot solen. Eller där sitter på jordgloben en gestalt med förbundna ögon och en lyra — det är en ny symbol af hoppet. Eller där står en liten amorin utanför en tillsluten dörr och söker bevekande hindra en hög, majestätisk, i hvitt draperad gestalt att gå in. Men inför den höges befallande rörelse är den lille maktlös. »Kärleken svagare än döden» kallas taflan. Döden går obevekligt fram utan att höra kärlekens bön. De tre gestalter, som på en annan komposition personifiera »Tiden, döden och dornen», fordra en ännu tydligare fingervisning. Lättare genom-skådliga äro motiv sådana som »Dödens ängel», för hvilken människorna lägga ner sina attribut af makt, höghet, lycka, alla med undergifvenhet, ingen med tvekan eller motstånd eller ens fasa, som i Klingers »Döden förlossaren», eller »Kristendomens ande», samlande barnen i skydd af sin mantels veck, eller Mammon på sin tron, en fet kastrat, med köld trampande män och kvinnor under sina fötter. Till kända motiv går Watts i skildringar sådana som Orfeus, då han vänder sig om och fattar den neddignande Eurydike i sina armar, »Diana och Endymiom, eller »Paolo och Francesca», där det längtande och ömma men slocknade, stelnade i uttrycken liksom samhörigheten de båda dömda emellan fått ett uttryck, skakande i sitt isande lugn, och där äfven färgen — roströdt. och grått — ger just hvad motivet fordrar och intet däröfver. Kompositionen i denna tafla med dess stora, svallande båglinier är typisk för Watts — jämför med Euridike eller med Diana, som i sitt veckrika draperi sväfvar öfver den sofvande Endymion.

Som porträttmålare har Watts åstadkommit ett galleri af samtida att sidoställa med Mil-lais' eller Lenbachs. En jämförelse af det rent måleriska skulle ej utfalla till Watts' förmån. Han målar sina porträtt med den allra största enkelhet, kargt, utan något för ögat bestickande. Men det fasta greppet på uttrycket, den säkerhet, med hvilken han fått fram det han velat, tål jämförelse med hvilken annan porträttör som helst. Här liksom i mytmålningarna är hufvudvikten lagd på det själsliga innehållet. Watts är en af de samtida konstnärer, som helt och hållet kullslagit hvad

man blifvit van att kalla modernt temperament.

Watts' lefnad har varit den patriciske konstnärens, som vädjar till ingens gunst, ej söker rykte och ej böjer sig för smakens vindkast. Han kan i det afseendet jämföras med Böcklin, Gustave Moreau och Degas, men det vore också den enda likheten. Han tillhör en annan ras, har utgått ur helt andra förutsättningar, är lika främmande för Böcklins lefnadsglada frodighet och för hans målnings starka orgeltoner som för Moreaus drömprakt och Degas' envisa tillbedjan af det individuelt fula.

Watts har aldrig behöft känna sig hejdad eller innestängd af tanke på den snöda mammon. Utan att vilja sälja sina målningar har lian samlat dem i sin bostad i London, och denna är öppen för allmänheten en dag i veckan. Några taflor har han skänkt till utländska gallerier — »Kärleken och lifvet» fins i Luxembourgmuseet i Paris, i det nyligen öppnade Tatcmuseet i National Gallery representera tills vidare 18 målningar, flera af dem från 1890-talet, hans testamente af sin lefnads verk till mänskligheten. I National Portrait Gallery finnes många af hans porträtt. Han har lefvat ett indraget lif utan minsta lust att vilja spela en roll i den officiella konstvärlden. Hans äktenskap med Ellen Terry, den ryktbara skådespelerskan, blef uppslaget just därför, sägs det, att han ej ville för hennes skull lämna sin stilla värld af drömmar och studier. Sedan dess har han fått en hustru, som bättre passat honom.

Watts har uppträdt äfven som skulptör, bland annat med grafmonument och med den kolossala gruppen »Physical energy» — en ung vacker man, som tyglar en eldig häst — af konstnären skänkt till London för Hyde Park.

Watts, den engelska konstens vördade Altmeister, betraktas redan i lifvet som en af de gamla mästarne. Det har blifvit sagdt, att af samtidens alla målare är han den, som framför de andra har utsikt att efter några århundradens förlopp bli ställd vid sidan af de konstnärer, vi nu kalla gamla mästare. Vi få afvakta den tiden för att se, om profetian slår in.

Oljemålning.

WATTS: PAOLO OCH FRANCESCA.

Naturligtvis fingo dessa idé- och legendmålare sina epigoner, som, äfven de, målade tankfulla riddare och drömmande, in i det oändliga stirrande och affekteradt söta jungfrur. Epigonerna upptogo mästarnes ämnen liksom deras uttryckssätt — ofta utan deras innerlighet i känsla och uttryck, de tillägnade sig den riktning, som var på modet, ibland med smidighet och känsla, oftare utan förebildernas tro på sin sak, utan deras religiösa och moraliska hänförelse. Att ej blott typerna utan ock djupsinnet i dessa andrahandsbilder förefaller lånadt, är ej att undra på, och ibland kan man misstänka, att ej ens målarne själfva liaft klart för sig, hvilka djupsinnigheter de velat inlägga i sitt verk.

Den prerafaclitiska kvinnotypen har1 gått igen i det oändliga i teckning ännu mera än i målning, den har trängt långt utom England och har blifvit både innehållstom och till odräglighet affekterad. Burne-Jones' änglar ha i oroväckande grad förökat sig, det var knappt mer än ett år sedan Rossettis Beatrice gick igen såsom jungfru Maria på »bebådelsen» af Greiffenhagen, och Burne-Jones' sofvande flicka, lutande sig mot en vägg, bibehöll samma ställning på »The beautiful castle» af Byam Shaw.

Vackra och känsliga legendtaflor ha blifvit gjorda af Waterhouse (f. 1849, debuterade 1874 med en framställning af »Sömnen och döden» och har sedan målat den från Stockholmsutställningen bekanta »La belle dame sans merci», 1893, ungmön som binder riddaren med sitt hår, mera känsligt tänkt än målad, »Hylas och nymferna», »Dame de Shalott») — af Spencer Stanhope, den af Burne-Jones' epigoner, som kommer förebilden närmast i stil, i behag, i lugn, och Strudivick, hvilkens spelande eller sysslolöst sfinxartade unga damer ej äro utan en viss söt poesi. En stor komposition i Burne-Jones-skolans stil är »Vid himlens port», där de döda mottagas af änglar utanför himmelriket, hvars arkitektur är fantastiskt intresserande.

3.

Englands mest ansedda målare voro länge nog hvarken Rossetti eller Watts — ännu i 1892 års upplaga af Lübkes Kunstgeschichte söker man förgäfves Rossettis namn liksom Burne-Jones' och Walter Cranes — utan de voro Leighton, Millais, Landseer, John Gilbert, representanter för modern klassicism och realism utan nyhetsmaken.

Frederick Leighton (f. 1830, d. 1896) var samtidens mest högtstälde representant för engelsk konst, han var akademiens president och nådde till och med rang af lörd.

En genombildad man och finbildad konstnär, som gått i skola i hela Europa, lärt af gamla målare i alla museer och af mänga bland de samtida på deras atelierer. En lärd klassicist, smakfull, otadlig, gentleman äfven som målare men utan starkt personligt temperament. Frans-

männen ställa honom i jämbredd med Cabanel eller Géröme. Han påminner om dem äfven i sitt studium af människokroppen — ett studium, som fått sitt kanske bästa resultat i hans skulpturverk (»Atlet stridande med en orm» m. fi.). Hans blick förefaller mera skulptural än målerisk — det är betecknande, att när han sökte en figurs ställning tör en målning, gjorde han skizzer till den i lera. Typisk engelsman är han äfven i det afseende, att det alltid är nobla tankar, han uttrycker i nobel form — liksom de andra engelska konstnärerna är han'djupt medveten om konstens uppfostrande uppgift. Och det skulle aldrig hända honom att sänka sin nivå en tum för att smickra en smak, mindre förfinad än hans egen.

Leighton sökte alltid stil, skönhet i linie och form. Minst sig själf, sådan han ville vara, är han i sina porträtt, och dock äro de vida mera lefvande konst än hans akademiskt klassiska bilder med deras porslinsklara färger. Bland hans målningar äro freskerna »Krigets och fredens konster» i Kensingtonmuseet, kyrkofresker (»l)c fåvitska jungfrurna»), den vackert komponerade »Andromake vid brunnen» — Andromake står i en statuarisk ställning orörlig i ta fläns midt med vattenkrukan vid sina fötter och för sin sorg till torgs som hjältinnan i en operascen af Piloty — »Grekiska bollspelerskor» med de lifligt fångade rörelserna, »Fryne», som här ej är en grekisk hetär utan en ung engelsk dam med ett ladylikt uttryck, i statyställning och fjärran från åskådaren som en marmorstaty.

Det gamla Rom är naturligtvis ett område, som det klassiskt bildade, aristokratiska England gärna ser återuppstå i konsten. Det är föga att undra på, att Alma Tadema fått sitt andra fädernesland i England.

Det monumentala är ej hans område utan kulturbilden, detaljen, anekdoten. Om Leightons stil framkallar minnet af Partenonskulpturen eller grekiska vasmålningar, sä kan man inför Alma Tadc-

LEIGHTON: FRYNE. Oljamilning.

mas figurer komma att tänka på Tanagrastatyetter. Han söker fram det behagfulla hos den antika kvinnan, gör henne ej ideel, visar henne i naturliga hvardagsställningar, ger henne ett litet grand koketteri. Han målar henne efter lefvande engelska modeller, och det smickrar nog det engelska folket att dess damer äro så genuint romerska. De få det lefvandes intresse och verka ej stenbilder. Dessutom måste den inträngande arkeologiska kunskap, som hans antika interiörer bära vittne om, intressera — när kunskapen ej räcker till, får den ersättas af fantasien — liksom hans förmåga att måleriskt använda både kunskap och fantasi och hans virtuositet i målningssättet. Hans kompositionssätt är pikant, taflan ger intryck af ett stycke, utskuret ur verkligheten, af en uppfångad ögonblicksbild. Han slopar alla kompositionsregler, söker ej liniernas rytmik, undviker den snarare. Han ej blott målar marmor och andra stoffer med stor skicklighet, han karaktäriserar sina figurer med en långt drifven realistisk skärpa, så trovärdigt man gärna kan begära. Det är dock att antaga, att hans målningssätt var friskare under hans tidigare skede, på 1870-talet. Åtminstone äro de bland hans målningar af senare dato, jag sett, vida mera släta och salongsvackra och vida mindre karaktärs- och kärnfulla än hans äldre saker, sådana jag har dem i minnet — på hans nyare målningar äro figurerna sötaktigt vackra och utpenslade och lokaltonerna oförmedlade som så ofta i engelska målningar, äfven af berömda målare.

Född i Holland 1836 studerade Alma Tadema för Wappers och Leys, målade nederländska mcdeltidsbildcr, studerade grundligt i Italien, bosatte sig i London 1870. Bland lians tidigare och mest representativa motiv äro »Besök hos skulptören», »Romarinnor i badet», »En audiens lios Agrippa», ett bacchuståg, den druckne bacchanten- Till Egypten går han i »Den förstföddes död». Hans skildring »Ave Caesar! Io saturnalia» visar de romerska soldaterna, som efter att ha dödat Kaligula och genomsökt palatset, mördande och plundrande, finna Klaudius gömd bakom en tapet och nu utropa honom till kejsare, där han står, rädd om sitt lif, skamsen öfver att bli ertappad. Här närmar sig Alma Tadema till Géröme, skildrar uppträdet med en skärpa och en satir, som eljes är ganska ovanlig hos honom, liksom det är ett undantag i hans alstring, att han skildrar en historisk hände/se. I en replik af taflan har han låtit scenen bevittnas af de

föregående kejsarnes byster som tysta iakttagare.

Vacker salongsklassicism erbjöd Edward Poynter (f. 1836, studerat i Paris) i sin »Besöket hos Eskulap», de tre damerna rådfrågande läkekonstens gud och visande honom och åskådaren sin unga fägring ohöljd.

Typiskt är att hela sceneriet verkar teater, liksom att allt är så prydligt ocli förfinadt, så att man måste förvåna sig öfver att dessa tre unga damer uppträda okläddа i denna omgifning. De äro mera att förvåna sig öfver än Manets afklädda kvinnor i »Frukosten». I »Israel i Egypten», »Katapulteu» ni. fl. gaf Poynter omsorgsfullt utarbetade arkeologiska bilder, äfven med försök till sydländsk solverkan.

Vida mer originalitet och stil fins hos Albert Moore (f. 1841, d. 1892). Hans antika figurer ha sin verkan i sina lugna linier och fina, dämpade färgharmonier. Det är något eteriskt och delikat, behagfullt och bräckligt i hans konst liksom i de unga damer, han målar. De ha druckit för mycket te för att vara romarinnor, har någon sagt, för öfrigt är deras mål att vara till och vara nätta, och de ha intet annat att göra än att hålla reda på sina draperiers otaliga veck.

Ännu under detta skede är den gamle Edwin Landseer verksam (f. 1802, d. 1873). Han var i brådmogenhet att sidoställa med Turner och Millais, hade börjat utställa vid 15 års ålder och var en ansedd mästare redan på 1830-talet. Han blef århundradets mest ryktbare djurmålare, populär som Horace Vernet genom sina litografier, som i alla länder trängde in i hemmen, äfven där ingen visste hvem upphofsmannen var.

ALMA TADEMA: CLAUDIUS. Oljemålning.

Hans djur voro med nogrannhet och skicklighet målade"efter verkligheten, men på samma gång representera de mänskliga egenskaper. De äro onekligen pyntade — de >ha på sig söndagskläderna», uppträda ej som Troyons boskap i ladugårdshvardags. Inför eftervärlden te sig nog de af hans taflor mest gedigna, där han helt enkelt ger ett djurporträtt och ej sträfvar efter att ge sin modell ett mänskligt temperament.

Hunden var framför andra djur Landseer» bästa modell — hunden på sin herres graf är en af hans mest omtyckta taflor, en annan aristokrathunden och bondhunden, »Alexander och Diogenes». Till engelskt fosterländska känslor talade hans isbjörn, som gick omkring bland spillrorna af en förolyckad nordpolsexpedition. Han framstälde djuren t lugna situationer, sällan i strid, hans studier visa mera realism' än hos hans föregångare men vida mindre än hos Barye och Delacroix. Han är alltid rädd för att bli oskön och plump, som naturen kan vara. Landseer var en af Englands ryktbare mån, blef 1865 erbjuden presidentskapet i Royal Academy, såg sig rikligt representerad 1 National Gallery, begrofs i Paulkyrkan. Bekant är anekdoten om konungens af Portugal yttrande till den ryktbare djurmålaren: »Jag har länge önskat göra er bekantskap, jag tycker sA mycket om djur.»

Landseers efterträdare som populär djurmålare är Briton Rivière (f. 1840, förutom målare vetenskapsman, filosofie doktor och klassiskt lärd).

Hans omtyckta barn- och hundbilder äro likväl ej det märkligaste han alstrat. Det ligger en mäktig kraft i uppfattning och stämning i bilder sådana som ödsligheten öfver Persepolis' jätteruiner, där ett kringstrykande lejonpar äro härskare, urvärldsmänniskorna, där de gå fram bland hopar af fåglar, som ej förstå att vara rädda för dem, eller Daniel i lejonkulan, omgifven af de krypande, fega, grinande bestarne, som ej våga hvad de så gärna vilja.

Realismens främste var John Everett MiUais (f. 1829, d. 1896). Bland prerafaelsbröderna hade han varit den skickligaste — att han öfvergaf den ung-domstro, hvars resultat blef deras insats i konsten, ha rörelsens historici ej förlåtit honom. Det var ett »moraliskt själfmord», »Gud hade skapat honom till en stor man, men själf gjorde han sig icke till en stor konstnär» Han skapade sig emellertid fort och lätt en lysande framtid, tack vare sin talang, sin personlighet, sin rättframma, utåtvända, mot det konkreta riktade målarblick. Han var ej skapad till apostel eller reformator, han valde de

områden, som lämpade sig för hans läggning, och han förblef, trots »affallet», konstnär, om ock af annan art än de andra. Att han var en alltigenom typisk engelsman, både som artist och som gentleman, att han var sällskapsman, sportsman, laxfiskare och jägare, ej en undantagsmänniska som Rossetti, en filosof som Watts eller uppbyggelsepredikant som Hunt, bidrog nog äfven till framgången.

Han målade redan som yngling historictaflor med bravour i den akademiska stilen, så inföll hans prerafaelitiska skede med »Lorenzo och Isabella», hvars komposition förefaller löjlig, »Jesus i föräldrarnes hus» m. fi. och därefter den tid, då han var den frodigt alstrande, mångsidige målaren, omtyckt genom historictaflor i olika stil men flera utmärkta genom känslouttryckets innerlighet utan spår af deklamation eller teaterpose — Hugcnottens afsked från sin älskade, hon vill knyta den skyddande hvita bindeln om hans arm men han hindrar henne med en mild rörelse, ban skall ej köpa sitt lif genom att förneka sin tro — och genom typer ur samtiden — den gamle vaktaren i Tower, stram och ämbctsmannamedveten i sin lysande scharlakansröda dräkt, soldaten, som sårad hemkommer från kriget på Krim till sin familj, den gamle sjömannen i »Nordvestpassagen», Millais' mest populära alster, [sjömannen, som hör sin dotter läsa om upptäcktsresor, dem han ej får vara med om — just en tafla att ställa fram för ett sjöfarande folk, kraftig och manlig i hållning — och betydligt düsseldorfsk i karaktären, i sättet att berätta. Typisk för aktningsvärdt moraliserande engelskt måleri är Millais' framställning af »Spelarens hustru», som med vemod betraktar korten, kvarglömda på bordet efter nattens spel, som ödelägger familjens lycka. Millais' målningssätt gör ett äfven obetydligt ämne acceptabelt och är just lagom personligt för att bli förstådt och omtyckt af alla människor, likväl ej alltid af de mest raffinerade, hvilka utgöra minoriteten. Hans karaktäriseringsförmåga liksom hans kraftiga, om också torra färg gjorde honom äfven till en eftersökt porträttmålare. Såväl herrar som damer, gamla och unga, målade han med skärpa i den psykologiska analysen, med bred målerisk hållning, om ock färgen kunde bli skrikig, bisakerna underordnade det hufvudsakliga men likväl ej vårdslösade. Den engelska damen af värld har sällan blifvit målad så förnäm, så kyligt reserverad, som af Millais — i porträtten var han sin tids Reynolds, alltid solid, om än ej alltid så själsligt betydande. Hans landskap äro poetiska och ha vackcr och stark stämning, klara, fina färger, detaljerna utförda med noggranhet men utan petighet.

Skulle någon af de yngre porträtt- och genremålarne nämnas i förbindelse med Millais, så vore det Hubert Herkomer, en af de främlingar, som blifvit acklimatiserade i den engelska konsten.

Som karaktäristiker mäter han sig med Millais och har mera gemyt än denne i sin skildring — med engelskt torra färger — af de gamla invaliderna i kyrkan, väderbitna, böjda gubbar i sina röda uniformer (»l)en sista mönstringen», 1874), som sedan följdes af de gamla afsigkomna gentlemännen i Charterhouse. Bland hans porträtt är i främsta rummet miss Grant världsbekant — porträtt af en på sin tid mycket beryktad ung skönhet, en intressant modell och en intressant målning, hvit dräkt i olika nyanser mot hvit bakgrund, den måleriska uppgiften löst med fin konst. Många ha sedan gjort detta efter, men alltför ofta har man i bilden saknat personen, som borde lefva bakom det tekniska experimentet. Och personen fans onekligen hos denna självsäkra, medvetna dam med de fasta, bruna ögonen och de energiska händerna. »Damen i hvitt», som år efter år reste rundt till Europas alla utställningar, fick ett motstycke i »damen i svart», delikat och behagfullt skildrad i molltoner utan sökt sentimentalitet, liksom den förra med bred, jämn penselföring, energisk teckning och modcllering. Den monumentala uppfattningen och den rättframma och inträngande individualiseringen är utmärkande äfven för flertalet af Hcrkomers porträtt af senare dato.

Herkomer är tysk, f. 1849 i Bayern, där fadern var helgonsnidare. Familjen emigrerade 1851 till Amerika och flyttade därifrån tiil England 1857. Sonen började sina konststudier i

Munchen, då han var där en gång med sin fader, fortsatte dem i England, arbetade och svalt sig fram, blef eftersökt som illustratör och debuterade 1873 med genremålningar ur landtllfvet. En mångsidig man delar han numera sin tid mellan London och sitt slott där utanför. Där har han själf, hans fader och farbror dekorerat och snickrat, han har bland annat bygt en teater efter eget hufvud, där han och hans elever spela dramer, som han själf skrifvit, musiken och dekorationerna äro äfven af författaren. Ett helt litet samhälle har växt upp kring slottet med en massa atelierer, lärjungar strömma dit — år 1895 voro de 150. Herkomer Sr ej blott estetiskt utan äfven socialt intresserad, skrifver artiklar i samhällsfrågor och är i sin sträfvan i släkt med William Morris, agitator för konstens inträngande i handtverket.

Högt ansedda som porträttmålare voro Ouless och Frank Holl (f. 1845, d. 1888). I genren närmade sig Holl düsseldorfarne — den unge soldaten, som skall lämna sin familj, barnen efter fars begrafning ensamma i det tomma hemmet. Bland andra genremålare äro Calderon, George Leslie, båda de engelska damernas poetiska framställare, skottarne John Philip, George Reid, båda skildrare af sjömännens och strandbornas lif, John Pettie— måleriskt

kraftiga genrer från 15-och 1600-talen — och William Orchardson, hvars historiska bilder (den fångne Napoleon på Bellerophons däck), genrer i kostym från 1700-talet eller direktoriet, någon gång i modern dräkt (»Master Bebé»), ha mera målerisk hållning än den engelsmännen i regeln söka, på en gång karaktär och koloristisk styrka i sin genomgående gula färgton. Äfven som porträttmålare har han gifvit karaktärsfulla verk.

Engelskt stämningsmåleri hade sina representanter främst i George Mason (f. 1818, d. 1872) och efter honom i Frederick Walker (f. 1840, d. 1875). Mason var landtlifvets känslige lyriker, sökte färgharmoni och totalstämning (»Helgdagsafton», »Skördemånaden» m. m.). Också hos Walker är naturkänslan poetisk, delikat, personlig.

Man glömmer ej lätt den fridfulla aftonstämningen i »Marlow Ferry» med svanorna och den framglidande båten utanför stranden med dess popplar och bygnader i skymningen och lika litet »The Harbour of Refuge» (1872), en stämning från en asyl för ålderstigna — trädgården med det granna monumentet som medelpunkt, det gotiska kapellet och de öfriga gammaldags bygnaderna 1 bakgrunden, några typer af de åldriga och lefnadströtta hvilande sig i stilla meditation i den lugna aftontimmen, och midt i taflan en robust skördeman, som slår gräsmattan med sin lie och representerar hälsan, ungdomen, styrkan.

Walker dog i lungsot vid 35 års ålder. Hans sista skizz, »Det okända landet», som han ej hann utarbeta, framstälde upptäcktsresande, som från sin båt vada i land mot den okända kusten, där den ligger öfvergjuten af soluppgångens prakt och fröjd.

Walker var ej stiftare af någon skola och målade inga programtaflor, men han var en af dc mest sunda bland engelska naturmålare, och hans konst ägde större växtkraft än prerafae-lismen, som var och förblef en artificiel konst och därför ej kunde lefva länge. Walker var en af dem, som sökte skönheten mera i naturen än i sin fantasi. Han tillhör samma klass af engelska målare, som före honom Gainsborough, Old Crome och Constable, vid sidan af legend-och ateliermåleriet med dess stiliserade eller konstruerade figurer och dess frihet från luft och sol stälde han sina påminnelser om Englands natur såsom fullt värdig en konstnärlig tolkning. Han såg ej naturen som genom ett öppet fönster, men han kände den varmt och poetiskt, och bland sina samtida i England var han onekligen en af de bästa.

Den riktning, han företrädde, fick sedan en framskjuten idkare i George Boughton (landskapsstämningar med barn och unga flickor).

Sin största betydelse tycktes prerafaelismen få inom de dekorativa och de tillämpade konsterna. Vågbrytaren är här William Morris (f. 1834, d. 1896).

Hans långvariga och oförtröttade verksamhet utgjorde en fortlöpande propaganda för skönheten, ett oafbrutet arbete på att väcka skönhetskänsla och skönhetsbehof hos folkets alla klasser, att föra konsten ut i lifvet, att lära den tala till en hvar och ej endast till en liten krets invigda. Massornas konstnärliga uppfostran åstadkommes ej blott genom att man upprättar museer för dem att hesöka om söndagen — i England pläga för öfrigt museerna hållas stängda på arbetarnes ledighetsdag — utan genom att man hjälper dem att göra sina bostäder, sitt bohag, allt som omger dem, på en gång ändamålsenligt och vackert. Konstnären är det som skall bidraga härtill, det är just samarbetet mellan den högsta konstnärliga intelligens och handtverket, som skall införa estetisk moral i industrien. Och handtverket bör vara hvad ordet angifver, handens verksamhet, ej själlös maskinfabrikation — handtverkaren bör vara fri konstutöfvare, bunden endast af sitt materials fordringar och af formernas egna förutsättningar.

Att genombildade konstnärer stego ned — som det på den tiden, åtminstone utom England, ansågs — till att bli dekoratörer, till att rita mönster till tapeter, mattor, kakel för arbetarnes kakelugnar, detta kunde ej annat än höja och förädla handtverket. William Morris var en man, som hade lefnads-kraft, begåfning och intresse för två allra minst, rastlöst verksam, outtröttlig på idéer, utrustad med den frodigaste fantasi och bildningskraft och därtill gedigen i sina olikartade verk. Han upprättade verkstäder för glasmåleri, gobelin- och mattväfnad, möbelsnickeri, boktryck. Morris var likväl ett barn af sin tid och såg liksom andra tillbaka i sitt sökande efter stil. Han utgick från gotiken i sina glasfönster och väfnader, från venezianska och tyska träsnidares stil i sin bokutstyrsel, som söker harmoni mellan tryck, illustrationer, papper, band. Den grund för konsthandtverket, han lade, blef af den största betydelse och öppnade vida utsikter till utveckling. En föreningspunkt fick den rörelse, han väckt till lif, i den år 1888 stiftade Art and Crafts

Exhibition Society, där, förutom Morris, Crane, Burne-Jones, Holiday, keramikern de Morgan, bokbindaren Cobden-Sanderson medverkade. Föreningens utställning, som ägde rum hvart annat år, lärde allmänheten att förstå och uppskatta sträfvandet. Själf förblef Morris en rastlös agitator för sin sak, den han försvarade i otaliga föredrag och tidningsuppsatser om hvad han hoppades och fruktade af konsten. Knappast hade någon af hans samtida ett större inflytande på konstens gång än denne väldige arbetare med den stora viljan och den stora hänförelsen, han som på samma gång var en stor skald och hvars praktiska verksamhet var en imponerande dikt till skönheten och lifvet.

Inom det dekorativa området faller också Walter Cranes verksamhet.

Född 1845 böljade han som xylograf, gick i god skola, vann fm blick för linieverkan och säkerhet i handen. 186S uppträdde han som illustratör af barnböcker och var därmed inne pä det område, som skulle göra hans namn bekant öfver hela världen. Morris sökte uppfostra folket konstnärligt, Crane sökte sprida smak och stilsinne bland barnen på samma gång han ville roa dem. Han gaf gamla kända sagor en konstnärlig omklädnad — i början sökande, ej alltid behärskande uttryckssättet, men snart självständig, originel, fast i sadeln. Det som ger dessa hans teckningar deras karaktär är upptagandet af tyska och italienska gamla träsnidares

liniespråk, förfinad t likväl, öfversatt till modern engelska, och äfven den dekorativa stiliseringen, det ornamentala omdiktandet af verklighetens former. Inom de kraftigt och rent uppdragna linierna en enkel färgläggning, klara, bestämda färger i planer utan nyanser. Dessa bokillustrationer göra i regeln intryck af utarbetade taflor, alltid med lin smak arkitektoniskt omslutna af ramen, de kunde godt tänkas förstorade, till och med sä att de kunde utgöra en dekorativ väggprydnad.

En dag flyttade Crane också en af sina teckningar upp på en kartong. På beställning af en tapetfabrikör uppkom så den barnkammartapet, som illustrerar den af hvarje engelskt barn kända sagan om > huset, som Jack bygde». Mellan dekorativ konst och illustrativ har Crane sedan delat sig. Jämte Morris har han gifvit de moderna engelska tapeterna deras egen karaktär. Han har tecknat både enkla tapeter och praktkompositioner, sådana som »Påfågelstapeten» för gyllenläder (frisen till denna tapet ses i afbildning här sid. 325), »Den gyllene åldern» med barn bland blommor och frukter, »Wood nötes» ined jägare, som förfölja rådjur i en skog, befolkad äfven af ekorrar och fåglar, den symbolistiska »Lifvets träd». Dessa tapeter visa alltid naturalistiskt stiliserade mönster ur växtvärlden, en djärf och naiv förenkling af formerna med strängt fasthållande vid föremålens natur och karaktär, som ej får omdiktas. Som illustratör harCrane äfven illustrerat sina egna dikter: »Floras fest», där skogens och ängens blommor passera revy i mänsklig gestalt, fyndigt väld och genomförd i en mängd varianter, »Drottning Sommar», rosens och liljans turnering. Någon gång har han gått in på moderua ämnen och visat sig kunna dekorativt stilisera till och med de moderna sällskapsdräkterna. För öfrigt gå hos honom samma skönhetstyper igen, från hvilken tid än motivet är taget, liksom stilen blir något enahanda och ibland en smula torrt förståndsmässig.

Bland hans teckningar äro att nämna de stora och ganska invecklade kompositionerna »Lifvets bro», som i en mängd figurer visar lifvets gang frän barndom till ålderdom, och »Arbetets triumf». Det kan ha sitt intresse att jämföra dessa kompositioner med deras i konturer tecknade nakna eller lätt draperade figurer med Carstens' eller Oenellis teckningar — de visa prof på samma konstart nu och förr, visa hur mycket under århundradet vunnits i stilbildande kraft, i karaktär och i teckningens konst.

Äfven hans målningar i olja söka dekorativ hållning: »Venus' födelse», »Timmarnes flykt» med de framåtrusande hästarna, »Englands emblem» (riddaren i anlopp mot draken). Sagoprinsessorna (1892), som äro i färd med att ikläda sig svanehamn, draga vingarna öfver armarna som en kappa och svanhalsen öfver hufvudet som en hätta, ha hvarken sagostämning eller

CRANE: ASKUNGENS BRUDFÅRD. Teckning ur Cinderella.

måleriska egenskaper. I sina kartonger till glasfönster fortsätter Crane pä Burne-Jones' väg, utfyllande den stiliserade teckningen med starka lysande färger.

Jämte Walter Crane blefvo Caldecott, Käte Greenaway och Robert Anning-Bell barnens tecknare, som illustrerade

fésagor och humoristiska legender men äfven samtidslif. Skarp iakttagelseförmåga och hvass satir hade utmärkt de engelska tecknarne. I seklets förra halfdel hade Rowlandson och Cruiksbank varit den politiska karrikatyrens mästare, den förre en besk och brutal pessimist, den senare lika frisk observatör som skarp karaktäristiker. Senare blefvo framför andra John Leech, George du Maurier, Charles Keene den engelska societetens humoristiska skildrare. I motsats till det raska och rakt på saken gående teckningssätt, de använde, blef de af prerafaeliterna påverkade tecknarnes framställningssätt uttryck för sökandet efter förenkling i uttrycksmedlen, stiliserad karaktär i linierna.

Den prerafaelitiska riktningen har genomlefvat sin dag och kan nu betraktas som ett afslutadt helt. Den utgår från ettskarptdetaljeradt verk-lighetsafbildande i förening med ett konsekvent undvikande af naturförskönande— i Madox Browns, Millais', Hunts, Rossettis tidigare verk. Under påverkan af en gammal tids formskatt leder den till en följdriktigt genomförd stilisering, omdiktning af verkligheten. Afgjordt reaktionär blir den för en tid ett uttryck för lynnet hos en själsaristokratisk krets inom det folk och det land, där den uppkommit. I förening med strömningar på kontinenten i besläktad anda — om ock i lynne och uttryck annorlunda — ger den upphof till en syntetisk konst med större synvidder och större möjligheter till utveckling än hvad den engelska kretsen ensam visat sig förfoga öfver. Inom England får den sitt hufvudsakliga resultat på områden, åt hvilka de första prerafaeliterna ägnade föga uppmärksamhet: de tillämpade konsterna.

CRANE: UR FLORAS FEST.

Teckning.

348BÖCKLIN: DÖDENS Ö.

Oljemålning.

XII.

MODERN FANTASI KONST OCH MODERN REALISM.

Dekorativt måleri — lyriskt måleri — naturromantik — filosofiskt och religiöst

måleri — griffelkonst.

1.

Realismens seger måste naturligtvis medföra ett pendelslag i motsatt riktning, uttryck för längtan efter poesi i konsten, efter fantasi och lyrik, k efter en konst, som ej uteslutande upptages af det hvardagliga, det närvarande och handgripliga.

Under hela realistskedet är äfven en sträfvan ifrån realismen märkbar. Äfven realister fordrade af konsten annat än objektiv verklighetsafbildning. Man framhöll, att det gälde att gifva ej blott tingens yttre, det materiella omhöljet, utan ock deras innehåll, deras essence och väsen, »l'esprit des choses», det som är i det som synes vara. Man fordrade vidgade områden för konsten, fördjupning af känsla, af stämning, naturintryck. Äfven under realismens härskartid hördes röster, som fordrade flykt ifrån det synbara närvarande, frihet för fantasien att flyga hvart helst vingarna kunde bära,

till dikt och saga, till romantik, mystik och symboler. Realismen härskade aldrig enväldigt.

Äfven af det yttre uttrycket fordrade man mera än objektiv naturskildring. Ljusmåleriet, gråstämningarna, plein-air'en, som af boklärda blef kallad själlös, omålerisk och en fullkomligt öfverflödig nyhet, införd i måleriet af idel sensationslusta, kunde ej i längden fylla tidens begär efter känsla och poesi. Man fordrade stämningar af starkare klang och af större omfång och omväxling än dem, den blonda paletten erbjöd — i uppdrifvandet af ljuset kunde man ej komma längre, men väl i användandet af ljusmålarnes upptäckter, äfven till helt andra ändamål än de första sökarne tänkt sig. Hvad man nu vill är den koloristiska känslans fördjupande, färgernas, skiftningarnas, nyansernas lif, man går från det hvita solskenet eller från dagens gråstämning till aftonens subtila tonöfvergångar ocli till nattens harmonier, till invecklade ljusproblem, skymning, månsken, gasljus, elektriskt ljus, brytning mellan det ena och det andra, till tonernas klang, till musik i färg. Man söker på en gång intensitet och harmoni, naturkänslans innerlighet, färgvalets samklang, ett kraftigt uttryck för en lefvande känsla. Hvad man afskyr är det inlärdt korrekta, det som är sedt med

hvardagsmänniskans öga och formadt af en handtverkares hand, vore han än skicklig i handtverket. Édouard Rods uttryck »sortir de la banalité» är hela den nya romantiska riktningens lösen. Den uppkommer helt följdriktigt vid sidan af det realistiska ljus- och valörstudiet och fullständigar detta.

Det har talats så mycket om söndringen konstarterna emellan, om att hvar och en af dem isolerad gick sin egen väg. Man fordrade nu i högre grad än förr samarbete mellan måleriet, skulpturen och arkitekturen. Men det var uppenbart, att hvarken de hvardagliga motiven eller det realistiska utförandet lämpade sig för dekorativa ändamål. Försöket med dekoreringen af Panteon i Paris visade tydligt nog hvad som fattades. Där uppsattes på en vägg Laurens' »Genevièves död», målad med kraftig och färgstark realism, och en hvar måste se, att detta var en museitafla, hvars plats ej var på tempelmuren, ej ens i ett laiciseradt tempel. Det illusionssökande målningssättet var här afgjordt störande. Men Puvis de Chavannes' målningar, de hörde, fastän målade på duk, hemma på muren, där de voro uppsatta. I dem fanns alls ingen sträfvan efter illusion, de voro hållna i stora drag, utan koloristiska finter, utan fördjupande i detaljer, hållna i en dämpad färgton, som ej på minsta sätt gaf åskådaren intryck af att han såg in i ett annat rum eller såg genom ett fönster ut i naturen. Väggen med målningen gaf allt fortfarande intryck af vägg.

Med Puvis de Chavannes' stil var formeln för det modernt dekorativa måleriet gifven. Den fastslog det sakförhållande, att det dekorativa måleriet hade andra fordringar på uttryckssättet än stafflimåleriet, fordrade annan färgbehandling och ett annat teckningssätt.

Puvis de Chavannes (f. 1824, d. 1898) hade redan en långvarig verksamhet bakom sig, men fullt ut gjorde han sig först nu gällande.

Han hade haft svårt att vinna armbågsrum i konstvärlden. Under större delen af 1850-talet hörde han till de af salongsjuryn underkända. Till oppositionsmännen, till idealens för-aktare kunde lian dock ej räknas.

Han arbetade lugnt, utan tvekan eller svaghet, på att tillägna sig en form, som uttryckte hans konstnärliga vilja. Med de två dekorativa kompositionerna »Bellum» och »Concordia» (1861) gaf han det program, som han sedan under en flitig alstring följdriktigt ocli med allt större behärskning genomförde. Han behöfde hädanefter ej frukta att bli förbisedd, han blef ansedd som en asket inom konsten, en »fastans målare», en excentrisk stilist med en viss storhet i sin sträfvan. Han blef monumentalmålare och fick beställningar. Den första serien målningar för Pantcon, fullbordade 1876, med ämnen ur den heliga Genevièves barndom, slog obetingadt igenom, och redan då — alltså midt under realismens glanstid — började hans inflytande på samtiden att göra sig gällande. På 1880-talet tillkommo hans stora målningar »Ludus pro patria» i Amiens, »Le bois sacré», »Vision antique» och »Inspiration crétienne» i Lyons museum, hemicykeln i Sorbonnes festsal samt på 1890-talet »Sommaren», »Vintern» m. fl. i Hötel de Ville, en serie målningar för biblioteket i Boston och hans sista verk: S:te Geneviève på ålderdomen blickande ned öfver det slumrande Paris och samma helgon, då hon kommer den belägrade staden till hjälp.

Puvis de Chavannes målade ej al fresco utan på duk, utstälde sina monumentaltaflor på salongen och lät dem först därefter fästas på den mur, för hvilken de voro afsedda. Hans stafflitaflor äro mindre betydande — äfven de äro hållna i en enkel, dekorativ stil: »Den fattige fiskaren» i en rörande naiv legend-ton, »Den förlorade sonen», »Drömmen» med dess flygande änglar, som likna pappersdockor och som på en obarmhärtig karrikatyr framstäldes hängande i snören, m. fl.

Puvis de Chavannes målade mänskligheten i ett ideelt naturtillstånd, målade fredens arbete, ungdomens lek, visioner, som symbolisera lifvets ledande makter: lagen, kärleken, hemkänslan, fosterlandssinnet, arbetet, fromheten, dikten. Hans konst är lugn, hvila, harmoni, enkelhet. Hans kompositioner ha ingen handling, endast stämning. Han målar människan i samlif med naturen, i lugn och lycka öfver att vara till på den sköna jorden, men äfven människans arbete för att få lefva där. Han målar fosterlandskärlek och medborgardygd, han målar de civilisationsskeden, vår kultur hvilar

PUVIS DE CHAVANNES: S:TE GENEVIÈVES BARNDOM.

Vågamilning i Panteon, Paria.

på. Och då han i »Sommaren» skildrar skördetiden i ett franskt landskap, är där samma stämning af idyll, af ungdomlighet öfver jord och människor, som i hans antika visioner. Han var den förste, som införde landskapet i det monumentala måleriet — landskapet ej blott som en bakgrund för figurerna utan som en verkligt betydande faktor — och han fann en monumental form ej blott för den klassiska naturen utan också för det franska landskapet med fält, flodstränder och träddungar.

Hans stil är enkel harmoni, enhet i karaktären, en knapphet i uttrycksmedlen, som skulle ge intryck af fattigdom, om den ej vore så harmoniskt genomförd — stora rytmiska linier med konsekvent framhållande af det, som konstnären vill framhäfva, färgen reducerad till att totaltonerna fått sina rätta inbördes valörer. Det hela onekligen en inlärd, alltigenom reflekterad naivitet. I hans tidigare arbeten är — särskildt i de nakna figurerna — intrycket af högrenässansens målare uppenbart. Sedan gick han tillbaka till Ghirlandajo och ända till Giotto, tillägnade sig något af deras asketism i typval liksom i uttryckssätt, deras innerlighet i uppfattningen och deras sätt att förenkla naturen och koncentrera intrycket. Detaljen får ej göra sig gällande, ej heller färgernas mellantoner, ljusets lek, alla dessa i naturen lifvande och lefvande tillfälligheter. Således ett närmande till Cornelius' doktrin — likväl med den skilnad, att Puvis de Chavannes utgår från naturstudiet och aldrig lämnar det ur sikte, hur han än sofrar och simplifierar naturen. Aldrig nöjde han sig med att låta sitt arbete stanna vid teckningen — »kartongen är libretton, målningen är operan», är hans uttryck. Han tecknade med omsorg efter lefvande modell — att han ej var så svag i teckningen, som det blifvit sagdt, visade hans studier, då de utstäldes 1886. Det är den radikala sammanfattningen, förenklingen af formerna, då han öfverflyttade sin studie på duken, som åstadkommit uppfattningen om hans tecknings svaghet! I koloriten begagnade han sig till en viss grad af friluftsmålarnes rön, förde valör- och reflexstudiet in i monumentalkonsten. Men färgskalan fick undergå samma sofringsprocess som teckningen — det var ju för honom aldrig fråga om illusion, endast om harmoni, om symfonisk verkan. Han bygde ofta sin färgskala på en härskande hufvudfarg, som öfriga färger fingo sekundera och rätta sig efter. Trots den bleka färgskalan kunde han nå en stark stämningsverkan, i »Le bois sacré» med det djupblå vattnet mellan grönskan, i »Sommaren» med solens värme öfver fälten, i »Marseille» med harmonien af det mörkblå hafvet, den klarblå himmelen, de gula bergen. Han är aldrig filosoferande eller literär, hans figurer uttrycka ej annat än vackra, lugna ställningar. Hans måleri rör sig med vältaliga linier och i en dämpad harmonisk färgskala, där härskar upphöjd ro, där ljuder stilla, allvarlig orgelmusik, som stämmer sinnet till andakt.

I Puvis de Chavannes' verk funno hans landsmän uttryck för tidens allvarligaste sträfvan inom konsten, och ban blef nämd jämte Poussin som den galliska rasens främste, representant för det ideela, klassiska måleriet.

352PUVIS DE CHAVANNES: SOMMAREN

Väggmålning i H6tel ds Ville, Paris.

WHISTLER: MIN MODER. Oljemålning (Parit, Luxembourg).

2.

Som förmedlaren mellan impressionistiskt naturstudium och lyriskt musikaliskt tonmåleri i färg plägar Whistler nämnas, en impulsernas man, hvars insats i det moderna måleriet varit af stor betydelse.

James Mac Neil Whistler, f. 1834 i Massachusetts, fadern irländare, modern amerikanska, växte upp i Byssland, där fadern bygde järnvägar, och sedan i Amerika, kom till Paris 1857 och blef elev af Gleyre, fick sina taflor refuserade af salongsjuryn 1859 och 60 och väckte 1863 stort uppseende på de refuserades salong med sin »Dam i hvitt», sedd mot en hvit fond, ett fängslande, fjättrande porträtt af en ung kvinna med mörka, gåtfulla ögon. På den tiden hörde Whistler till Manets krets och var en af independenterna och originalitetssökarnc. Han flyttade så till London och gjorde sig där känd genom excentriska målningar och äfven genom sitt sätt att försvara dem mot de oförstående.

Ruskin kallade hans 1878 utstälda små stämningar humbug och förklarade det oför-skämdt att begära 200 pund för en pyts med färg, kastad i ansiktet på allmänheten — Ruskin, som ville ha hvarje blad och grässtrå utritadt, så att han skulle kunna examinera växtarten. Men Whistler stämde den store despoten inför rätta och det blef ett par mycket originella

sessioner, taflorna förevisades inför domstolen, målare — bland andra Frith och Burne-Jones — afgåfvo sina yttranden, dem Whistler sedan offentliggjorde i en broschyr, och Ruskin blef dömd att böta en fahrting (Vj öre) och att betala rättegångsomkostnaderna med 7,000 kronor. Men i allmänhetens ögon hade Ruskin obetingadt rätt. Man var van vid ett enkelt, torrt och omsorgsfullt mätningssätt. Whistler befanns vara en fuskare, han »torkade sina penslar på duken» och ville införa franska nyheter. Franska eller ej, så har han infört dem i det allmänna medvetandet, och långt före Ruskins död var Whistler äfven i England erkänd som en af sekelslutets mest representative målare.

Genom sina porträtt vann han först sitt namn i Paris och sedan i Tyskland — England kunde då till slut ej längre neka honom sitt erkännande. Där är hans moders porträtt och Carlyles. båda i helfigur och i profil mot en enkel grå bakgrund, en vägg med ett par gravyrer. AH kraft samlad i uttrycket, den blida gamla frun med det fina, tankfulla ansiktet under den hvita mössan, den oklippte lärde, enstöringen med sin bucklade hatt, sin illa sittande röck, öfverrockcn slängd öfver knäna, den melankoliska och resignerade blicken. Realistisk konst onekligen, men på samma gång intim, djupt trängande konst — låt vara' att anordningen, så enkel den än är, är betydligt sökt. Whistler söker det hufvudsakliga, det bestämmande hos personen — det göra också Watts, Lenbach och andra — men Whistler nöjer sig ej med en framställning af personen, sådan andra kunde tänkas gifva den. Han vill väcka uppseende — men det är alltid karaktär i hans sätt att öfvcrraska. Man har sagt om hans sätt att framställa den bleka, nervösa Sarasatc med sin fiol, att detta »är mera Sarasate än hvad Sarasatc själf är». Uttrycket är träffande, konstnären liar skärpt det säregna hos personen så, att det framträder i högre grad än hvad det i verkligheten gör. Så ock i bilden af en för sitt begär att låta tala om sig känd parisare — Whistler framstälde honom så full af affektation och inbilskhet, som någonsin en snobb kunde begära. Hans damporträtt äro typiska i sin reserverade köld (lady Campbell t. ex. eller det ryktbara porträttet af lilla miss Alexander, en förnäm, svag, blek, sirlig, elegant docka, engelsk i hvarje tum).

»Anordning i svart och grått» har Whistler själf kallat sin moders porträtt. Svart, grått, hvitt äro hans hufvudfärger i porträtten, och hans porträttgrupper få ofta heta »harmoni i livitt» eller i annan färg. Medelst sin färgskala når han bland annat att aflägsna personerna från åskådaren, hålla dem i deras egen miljö, i en egen atmosfer. Aldrig frestas man tycka, att de skola stiga ur ramen. Målningssättet är tunnt, utan spår af Herkomers eller Orchardsons robusta kraft eller af Lenbachs fasthet i modelicringen. Det är något förandligadt öfver personerna. Och ändå är det ett stort afstånd mellan Whistlers porträtt och det fantommåleri, en del af hans mänga efterapare öfverraskat med — där personen sväfvar i ett grått dunkel och gör mindre intryck af en lefvande människa än af en spiritistisk uppenbarelse.

Vid sidan af intryck af Velasquez' färg — det fint silfvergrå — år påverkan af japaneserna uppenbar hos Whistler — i det fantastiskt dekorativa, i anordningens bizarreri. I hans etsningar är detta sistnämda än mera i ögonen fallande.

I landskapsbilder ger Whistler sitt naturintryck samladt, förtätadt, endast ton, ingen form. Beslöjad horisont, intet handgripligt, essencen af en naturstämning. Skymning och natt äro hans område: »nocturne i svart och guld» (fyrverkerieffekt), »nocturne i blått och silfver» (en stad simmande i den töcknigt blå luftslöjan), »nocturne i blått och guld» (månsken öfver Thames), andra i »grått och gult», i »silfver och violett». Rena motsatser till det analytiska landskapet, till objektivt naturstudium, till minutiös efterbildning af detaljerna. 1 Whistlers stämningar är det cj fråga om formerna, hvarken fråga om att visa liur skog, sjö eller slätt ser ut. Motivet har öfver hufvud taget ingen betydelse, färgkombinationen, den koloristiska harmonien är allt, töcknet öfver hafvet, där en ångbåt svagt skönjcs i det obestämda grå, skymningen öfver en stad, en gata, ett rum, fyrverkerieffekter i mörker med färgklangens harmoni som mål.

Iinpressionisterna hade i sitt sökande efter det tekniska uttrycket för ljus och vibrerande luft stannat vid det rent utvärtes. Sträfvandet behöfde fördjupas och besjälas, starkt personliga temperament var det som fattats. Whistler hade gifvit en impuls, hade löst problemet efter sina förutsättningar och

WHISTLER: SYMFONI I HVITT. Oljemålning.

sin lynnesart. Andra arbetade mot samma mål med olika medel. En musikalisk harmoni, en fulltonande stämning, nyansernas subtilitet, känslans raffinemang söktes på olika områden. I Paris äro framför andra Cazin, Carrière och Besnard representativa för detta sökande, till hvilket äfven många af det moderna landskapets företrädare anslöto sig.

Jean Charles Cazin (f. 1841) hade studerat i England. Hans tidigare målningar gåfvo en landskapsstämning, i hvilken en för densamma lämplig situation var infogad.

Han stälde t. ex. Hagar och Ismael öfvergifna i ett sandigt och marigt, grått och tröstlöst landskap från Nord-Frankrike. Han framstälde Judit, då hon går ut frän den belägrade staden, där moderna blusmän arbeta på murarna — ett mindre lyckligt grepp, hur solidt taflan än är målad — eller Maria och Josef utanför herberget i den tysta natten eller flyende med sitt barn öfver beden, ensamma, ej som hos Holman Hunt ledsagade af en härskara små änglabarn. Men bäst är Cazin då han, utan att foga ett dylikt innehåll till taflan, endast framkallar en stämning, helst afton eller natt, svagt drömmande månljus öfver ett stycke landsbygd, nattens stillhet öfver en sofvande stads kanaler, gator, gamla bygnader. Det hemlighetsfulla aldrig understruket med anspråk på att ge något märkvärdigt i mystik och djup, endast äkta och poetiskt kändt.

Ännu längre än Cazin i att låta stämningen råda öfver formen går Eugène Carrière (f. 1849).

Hans färgskala utgöres af svart och hvitt med en svag antydan om att äfven andra färger finnas. Hans rumdager är betydligt mörkare än den i Israels' fiskarstugor, det är mörkt utanför och ännu mörkare inne, figurerna upplösa sig i mörkret, i harmonier af lidande och sorg, i begrafningsluft, men — som en af hans helt olika anlagda yrkesbröder, Benjamin Constant, träffande uttryckt — »medan han glömmer kroppen, händer det någon gång att han träffar själen». Hans förmåga att ge känsla och själ åt sina drömmar, att karaktärisera sina figurer

är märklig och fängslande. I »Kristus pi korset» (1898) låter han modern framsmj'ga ur mörkret, med händerna pressade mot munnen, liksom rädd att störa den dödes ensamhet. Som porträttmålare har han lämnat subtila tolkningar af trött intelligens, t. ex. bilden af Alphonse Daudet. sjuk, lidande, med sin hustru. Den stora familjetaflan i Luxembourg erbjuder en rad med utsökt känsla gifna ansikten — det är målarens hemlighet, hvarför familjen är samlad i denna atmosfer af stenkolsrök, samma atmosfer, där han placerar sina modeller, när han skall måla ptt porträtt, till och med porträtt af unga damer i promenaddräkt eller af en skulptör vid sitt arbete. Samma gråa, rökfylda luft sveper om hans bild af teatersalongen, med en rad lyssnande åskådare skymtande fram i mörkret — målningen verkar som en förstorad lavyr, afsedd lör reproduktion.

Det är antagligen Whistlers svarta och grå harmonier, som gifvit Carrière idén till sitt gråmåleri — »fastans målare» kunde han med större skäl än Puvis de Chavannes kallas. Från Whistler har nog äfven Boldini sin färgskala.

Giovanni Boldini (f. 1844) har gjort sig känd som en af den moderna pariserelegansens målare. Hans nervöst excentriska och pikanta pensel återger världsdamen ocli ej minst de parisiska barnen med en obesvärad grace och ett vinnande självsvåld. Men effektsökande kan han vara intill leda, särskildt i flera af sina porträtt af nyare dato. Hans damer, herrar och barn ha ej satt sig, de ha stängt sig på en stol, de vrida och sno sig rundt om sig självfva för att ställningen skall verka riktigt tillfällig och ledig, och de ha ingen benstomme i kroppen, de tyckas förfärdigade af någon mjuk materia, kautschuksartad att döma efter färgen.

Albert Besnard (f. 1849) är i denna krets de glada, rika färgharmoniernas, de lekande, nyckfullt djärfva ljuseffekternas representant.

Medan en ansedd konstnär, utbildad i rättrogen akademisk riktning, blef han en alla regler nedbrytande modernist. Invecklade belysuingsproblem ha lockat honom, och han har genom att djärft — men med solid kunskap och odlad smak — gå svårigheterna inpå lifvet röjt väg för en helt nv luministriktning. Typiskt är hans porträtt af Mad. Jourdain (1886), den soaréklädda unga damen på en balkong i belysning af varmt ljussken inifrån, brutet af den kallblå aftondagern, lokalfärgerna upplösta i reflexer, det hela en illustration till den sanning, att det ej är föremålen isolerade utan påverkade af luft och belysning och omgifvande föremål, målaren har att' studera. Fullt lyckades Besnard ej den gången, men sträfvandet är intressant att studera. Reflexer på den nakna kroppen äro begärliga för Besnard, reflexer af blommor och gräs, af kamineld, af elektriskt ljus men också af aftonsol, af solnedgång, så ock all slags modern konstgjord belysning. Sitt energiska studium af ljusverkan, af valörer och reflexer har han infört i porträttet, i bilder af damer af värld i deras miljö — t. ex. det ståtliga och karaktärsfulla porträtt, som förekom på Stockholmsutställningen 1897, där de omgifvande bladväxterna åstadkommo djärfva färgskiftningar på damens hals, armar och på klädningens hvita siden — och i dessa friluftsstudier med unga flickor i ljusa, lätta dräkter i skymningen eller i solnedgången,

gärna med kulörta lyktor som en ytterligare koloristisk effekt. Besnards ljusproblem lia efter honom upptagits af många målare, franska och utländska, ocli ha infört en helt ny gren i det koloristiska studiet.

Färgens ofta stort hållna harmoni och liniens rytm hade i flera af Besnards valörstudier pekat mot monumental framställning. Äfven på detta område tillämpade han sina grundsatser och löste problemen med själfständighet. Först i motiv sådana som »Forntidens människa» ocli »Den moderna människan» (1887) — sistnämda bild visar herrar och damer på en balkong i Paris i nattens stillhet med boulevardens tusen ljus nedanför. Sedan dekorativa målningar i Hötel de Ville (»Astronomien») och École de Pharmacie. Helt och hållet modern äfven här, där det ligger sä nära att följa traditionen, undviker han de kända allegoriska gestalterna med deras attribut och målar i deras ställe de olika himlakropparna sväfvande i världsrj'mden i gestalt af stjärnbilderna. Hans tolkning af »Aftonen» är prisad för sitt vackra uppslag: ett gammalt par sittande utanför sin boning, lutade mot hvarandra och tysta betraktande stjärnhimlen, medan

bakom dem kommer ut ur huset en ung kvinna med ett barn på nrmcn — en bild af lifvets kretslopp i dess enklaste uttryck med oändligheten som bakgrund.

Cazins sträfvan att i landskapet gifva en enkel och fulltonande harmoni, ett naturintryck förtätadt och samladt, är representativ för en stor del af de moderna landskapsmålarne, hur olika de än kunna uttrycka sin naturkänsla. Mer än någon annan gren af måleriet är landskapet samtidens representativa konstart, ständigt förnyad af friska naturintryck och ett oaflåtligt studium.

Det är uppsjö på talangfulla naturmålare, af hvilka endast ett fåtal här

kunna, nämnas. Jämte de_____

af äldre skola — den gamle Francois, som var med ännu på världsutställningen 1878, den solide och poetiske Emile Breton, Harpignie, virtuosen Pelouse, som ej är uteslutande virtuos, Binet, terrängens, fältens målare — gör sig en yngre krets gällande, Due: — äfven historiemålare och pariserchicens målare — och Damoy, båda representativa fördettastämningsmåleri, där intet är genomarbetadt i detaljer men där stämningen är stort och bredt genomförd och naturens valörer med största trohet och fin känsla studerade. René Billotte närmar sig Cazins milda lyrik i sina delikata stämningar från Paris' gator och från landsbygden — skymningens och solnedgångens tonskalor upptaga honom oftast. Likaså gäller det om Pointelin, att hans sol går upp, när naturens sol sjunker. Hans alltigenom gedigna och i sina få toner innerligt känsliga skymnings- och nattbilder från sin hemort Juradalen ha en präktig, samlad helstämning. Man kan anse dem bilda öfvergången till det syntetiska landskapet, till det nyaste slag af impressionism — den som förenklar ett landskap i dess härskande totaltoner och därefter, naivt ibland och ibland med en smidig virtuositet, med några få penseldrag söker ge det väsentliga i karaktären eller i stämningen — som därigenom för landskapet inom det dekorativa måleriets gränser, antingen studien sedan utföres i dekorerande

BESNARD: PORTRATT. Oljemålning.

ändamål på en vägg eller den stannar på en liten panneau eller i en akvarellskizz.

Denna riktning med sitt mål i en dekorativ totalhållning, i mustig och mättad kolorit, i starkt uttryck för en intim naturkänsla, fick ett för kontinentens konstpublik öfverraskande glansfullt uttryck hos de moderna skottarne, i Glasgoivskolan. Millet, Corot, Israels, Whistler få anses som riktningens stödjepelare, det innerliga naturfördjupandet och den ungdomligt kraftfulla och känsliga målarglädjen som dess lifgifvande krafter. Icke endast naturanalys, icke endast sökande efter ljuskraft och än mindre efter originalitet finner man i deras verk. De söka ej väcka sensation genom att se olika mot andra, men de väcka värme genom den kärlek till naturen, de uppenbara, man tycker sig själf ha sett deras motiv, och det är hemkänsla i dem. De se sin egen natur målerisk, i formerna ocli färgtonerna, som af den fuktiga luften bli starka och ständigt växlande i en oändlighet af skiftningar, den melankoliska och drömmande höglandsnaturen med mörka sjöar mellan höjderna och saftiga ängar och skogar mellan bergen. Naturen sedd genom en individualitet är deras mål, liksom det varit så många andras. Man måste måla det man ser, men om resultatet blir konst, det beror på hvad man ser, har en af skolans främste män, Paterson, yttrat. Det är ej afgjordt, att ens det mest

ödmjuka studium af naturen under ett helt människolif gör någon till konstnär. Konst är ej natur utan mera än natur, naturen sådan hon afspeglas i en människosjäl, i en inträngande, ej blott en passiv känsla. Det dekorativa elementet är en väsentlig egenskap i hvarje verkligt konstverk. I de flesta af landskaps-måleriets betydande alster finner man en uppenbar afvikelse från de faktiska företeelserna i naturen, en afsiktlig och nödvändig afvikelse. Utan att frångå det natursanna har målaren att gifva mera än det lilla stycke verklighet, han har framför sig, innehåller.

Här som alltid äro teorierna i själfva verket föga belysande för konstverken, det hufvudsakliga hos Glasgowskolan var som sagdt det energiska i uppfattningen, det samlade, kraftiga i tolkningen af stämningen, färgskalans dekorativa harmoni. För öfrigt finns individuel frihet och många olika lynnen hos dessa »Boys of Glasgow», som gingo sitt segertåg genom kontinenten i början af 1890-talet och då influerade särskildt på det unga Tyskland. De målade legend och historia, österlandet, Londonmotiv, flickor som spela lawn-tennis, porträtt och naturligtvis den skotska naturen i dagens ljus och skymningens drömmeri. Allt målades med en säkerhet, som måste väcka häpnad, lätt, spirituelt, öfverlägset, utan att tekniska svårgheter hindrat ett fullt uttalande.

James Palersons känsligt stämda landskap äro typiska för riktningens sträfvan. Antingen lian mälar den klara vårluften, sommaraftonens fylliga värme öfver frodig landsbygd, solnedgångens jublande prakt, naturen darrande våt efter skuren, solglimten mellan de mörka åskmolnen öfver ruinen, som speglar sig i flodens stillhet, alltid är stämningen helt känd, fördjupad, klangen är stark och äkta, intet blott afbildande. Så ock hos de andra, hos William Kennedy, Slevenson, Grosnenor Thomas, djurmalaren Donavun Adam, den skotske Liljefors, i (loiilds starka färgeffekter och Wallons fina gråstämningar och valdsamma, med suverän bredd och glad nyckfullhet framkastade skizzer i ett par färgtoner. Walton är ock en af Glasgowpojkarncs

PATERSON : LANDSKAP. Oljemålning.

distinguerade porträttmålare. Påverkad af Whistler, både som porträttör och som stämningsmalare tillhör äfven Gulhrie kretsens främste — utbildad i London och Paris, mångsidig, än monumental, än lustigt oförskämd i sitt mätningssätt, än åter rättfram och stillsam med ett drag af vemod i den halfdunkla färghållningen liksom i utförandet. Hans mätningssätt, färgen satt pä duken i breda, väta drag, är typiskt för flera af dem, äfven om ej alla drifva detta om akvarelltekniken påminnande sätt att föra penseln så långt som han. Jolin /.avery är mest känd genom sin lawntcnnistafla i Nya pinakoteket i Munchen och genom sina distinguerade damporträtt, i hvilka han fört Whistlers uppfattning och färgval från det effektsökande till osökt nobless och medveten elegans. I)en i Paris utbildade Arthur Melville, den äldste i kretsen, är hufvudsakligen ryktbar genom sina i ytterst rask teknik utförda orientaliska motiv, med en kvickhet i penseln och en kaleidoskopisk färglek, som kan påminna om Fortuny, trots teknikens olikheter.

Jämte Melvilleär som orientmålare engelsmannen Frank lirangwyn att nämna.

Tropikerna äro hans konstnärliga miljö. Indiska gatmotiv, marknadsscener, strandbildcr i brännande sol målar han med den starkaste mustiga färg och dessemellan motiv som »Druf-blod> — vinskörden med de jublande människorna — »S:t Simon pelarhelgonet», som från sin upphöjda plats har utsikt öfver stad och land i aftonsolens gyllene prakt, eller rent dekorativa kompositioner med flöjtspelande gossar, cypresser, klippor, vinrankor och hafvet som bakgrund. Allt med mycken dekorativ styrka, i flammande, brännande, mustig färg, som ban sätter på duken i breda, feta fläckar, suveränt lekfullt och med den största koloristiska verkan. Äfven tapeter, möbler och hela ruminredningar ha utgått ur Brangwyns frodiga och starka fantasi. Bland samtidens alla konstnärer är han en af dem, som är mest utprägladt målare. En färgglädje, ett färgrus som hos honom finns knappt hos någon annan. Utan att tillhöra skottarne synes hans måleriska sträfvan närmast hänföra honom till deras riktning.

ViV

3.

Symbolism blef under några år slagordet, som skulle beteckna motrikt-ningen mot realism och prosamålning. Symbolismens uppgift kunde ej ens dess egna förare tolka annat än i helt sväfvande ordalag. Remy de Gourmont besvarar (i »Le livré des masques» 1896) frågan hvad symbolisterna vilja med: »individualism i literatur, konstens

frihet, frigörelse från fastställda former, tendens mot det som är nytt, egendomligt och till och med bizarrt — med andra ord idealism, förakt för den sociala anekdoten, antinaturalism, sträfvan att ur lifvet ej upptaga annat än den karaktäristiska detaljen».

Symbolismen — ha andra förklarat — är intet annat än subjektivitet. Konstnären vill hos åskådaren framkalla en stämning motsvarande den, som besjälat honom själf i skapelsens ögonblick. »Suggestion» är ett ord, som hos denna tids nyhetsmän oupphörligt återkommer. De upprepa, att verklig-hetsafbildning ej är konst. Naturen är för dem tom och död, då ej människan ger henne sin lefvande själ. Realisten var naturens ödmjuke tjänare, den verklige konstnären är hennes herre och härskare. Han kopierar ej, han skapar. Han afbildar ej naturen, han omdanar henne efter sitt behof och sina önskningar. Alltså — sade en af riktningens försvarare i Skandinavien, Johannes Jörgensen — är det orimligt att inför ett symbolistiskt landskap förarga sig öfver osann teckning eller öfver naturvidriga färger. En mera skeptisk landsman till Jörgensen, Karl Madsen, fann att, tack vare detta antagande, symbolisterna »sluppo ifrån de besvärande fordringarna på rätt teckning, förstådd formbehandling och all finess i det måleriska» — och detta var onekligen en besk sanning.

Symbolismens närmaste resultat fick man se på åtskilliga separatutställningar i storstäderna En del nummer voro uppenbar humbug med anspråk på innehållsdjup, som ej fanns där, men naturligtvis tog talangen, där den fanns, ut sin rätt.

Som riktningens franske bärare plägar nämnas Diibois-Pillet (d. 1890), som 1884 stiftade Independenternas samfund. De hade årliga utställningar, utan jury och ganska omfattande — exempelvis räknade utställningen 1891 ända till 1,253 nummer, bland mycket affekteradt och undermåligt funnos där djärfva och lofvande saker, och åtskilliga af deltagarne i denna utställning ha sedan blifvit duktiga konstnärer, (janska stort inflytande på en hel del yngre — äfven på några skandinaver — hade Paul Gaugin (f. 1848), som varit impressionist och då rönt inflytande af Pissarro. Hans naturmålningar röja en fin blick för valörer och för målningens dekorativa verkan. Äfven med figurer, skurna i trä och målade, väckte lian uppseende. På senare tid har han vistats på Tahiti och därifrån medfört obegripliga ting. Jämte Gaugin var holländaren Vincent nan Gogh (d. siunessjuk 1890) rätt mycket uppmärksammad, en afgjord talang men ofullständig och svag i det tekniska — han symboliserade bland annat Kristi lidande i en följd landskap, hvilkas stämning af melankoli och majestät skulle suggerera åskådaren den stämning, skildringen af Kristi martyrskap borde ingifva. Bland andra af symbolisternas krets äro holländaren Jan Toorop, belgierna van Rysselberghe, Knoppf och Frédéric, som väckte förvåning genom sin triptyk »Mänskligheten skall skada soluppgången» och senare genom triptyken »Källan», liksom hans realistmålningar utförd i en rå teknik. Äfven dansken Villumsrn väckte först uppseende bland de oberoende i Paris.

Det mest såregna uttryck fick krafvet på fantasikonst i Rose + croix, denna af den dittills föga uppmärksammade franske författaren Josephin Péladan stiftade orden, till hvars stormästare han utnämde sig själf — »Sar Péladan» eller för korthetens skull »Såren», som han kallade sig. Hans högtrafvande, i mystiska ord hållna proklamationer * inge onekligen tvifvel på att det hela var annat än ett efter moderna behof afpassadt reklammakeri.

Ordens mål är att väcka hunger och törst efter idealet, efter det öfversinliga, att trösta de i materian fångna, höja de till viljan sjuka. Detta skall ske pä »konstens och mysterets vägar» genom att motverka det moderna och genom att återföra konsten i den katolska kjTkans sköte.

Bland ämnen, som ej fingo representeras vid Rose + croix', utställningar, »vore de än behandlade på ett fulländadt sätt», år historiemåleri, scener ur nutidslifvet, ur landtlifvet, alla landskap, undantagandes de som äro hållna i Poussins stil, marin, orientalism, blommor, porträtt, såvida de ej äro till »honneur iconique» för någon, som år värd denna heder (Sårens eget porträtt i rabbinkostym eller annan effektfull dräkt förekom i flera exemplar pä utställningarna). Välkomna ämnen äro de, som behandla det katolska idealet, mystik, legend, allegori, dröm, lyrik, »det sublima nakna, det stiliserade nakna à la Primatice, à la Correggio eller hufvuden med ädelt uttryck å la Leonardo eller Michelangelo».

Rose+croix' utställningar voro i själfva verket ytterst obetydliga och uppburos hvarken af originalitet eller fantastik. De somnade af utan att bli saknade.

Reklamsjukan hos »Såren» ligger i öppen dager, men i hans ordens program låg likväl något af det konsten hoppades och ville. »Tekniken är intet», heter det i en af proklamationerna, »innehållet, tanken, stilen är allt». Tekniken var i Frankrike så upparbetad, att det knappast blef ansedt som en förtjänst lios ett konstverk, att det var bra utfördt. Man längtade från den vackra ytan till det personliga innehållet, till djup, tanke, själ. »Ingen har mera något behof af målning, men vi ha alla behof af drömmar och känsla», skref kritikern Th. de Wyzeva. »Vi äro trötta på verkligheten i konst som i lifvet, och af målaren liksom af skalden är det nu musik, vi begära.» »Konsten» — skref samme man 1894 — »är trött vid det ideliga letandet efter nytt och har nu slagit sig till ro med att efterbilda gamla stilar, att oförtäckt lefva i gamla mästares skönhetsvärld. Vi äro inne i »l'âge de l'imitation».

Man gick tillbaka till de primitiva italienarne, särskildt kom Botticelli på modet — de estetiska kretsarnes damer klädde sig och lade sitt hår efter mönster af Botticellis nymfer. Som målarnes modeller efterträddes blusmän och bondgummor af riddare och sagoprinsessor. Ocli Whistler fick lika många efterapare som Böcklin samtidigt i Tyskland. Bleka spökfigurer stirrade ut ur mörka dukar på salongerna, »vision» blir nu ett af slagorden, man koket-

• Den första af dessa slutar med följande rader:

»Rose + croix blomstrar på templets tröskel, viljans svärd lysa bland-rökelsen, den heliga dufvan kan stiga ned öfver Graal, som redan böljar rodna. Hosianna, Rose + croix! Hosianna tempelherrar! Hosianna, riddare! Våren sköna, våren starka, våren subtila! Den heliga ande skall födas, den heliga ande är född. Till arbetet, till dygd, till bön, med detta rop: För idealet! Et caro verbum factum est. Ad Rosam per Crucem, ad Crucem per Rosam, in ea, in eis, gemmatus resurgam. Non nobis, non nobis, Domine, sed nominis tui gloriæ soli. Amen.

Gifvet i Paris, under det tredubbla sigillet af Graal, Beauseant och den korsfästa rosen till ära för alla helgon under återlösningens år 1892.

Stormästaren af ros + kors, af templet och af Graal. Sar Péladan.»

terar med sorg och lidande, och herrar och damer posera i oändlig melankoli på sina porträtt. Känslor af skräck, af vämjelse vid lifvet, af tröstlöshet och förintelse symboliseras i sällsamma figurer, kvinnorna rufva öfver sitt eget väsens gåta, männen lida så att de förlora all mänsklig form, landskapen visa en tröstlös och naturfientlig stämning. Symbolistisk rumdekoration — äfven den utgående från Whistler — i bleka tonharmonier, i förfinade, kraftlösa färger vittnar om en sjuklig smak.

I själfva verket hade dessa öfverdrifter föga betydelse. Mot affektationen bildade allt hvad där inom konsten fanns af sund känsla, af ungdom och lefnadskraft en motvikt, som måste stå, när den lika anspråksfulla som kraftlösa symbolismen snart mattades och upplöstes. En i form och färg dekorativ stil har med allvar och framgång blifvit sökt och funnen (af Aman-Jean, Auburtin, Paul Buffet ocli flere), i landskapet har ett dekorativt förenklande utan uppgifvande af färgens kraft gifvit vackra resultat hos flera af de nu unga målarne (t. ex. hos Ménard, hvars nymfer kunna förefalla väl afsiktligt placerade i landskapen, men hvars landskap oftast äro poetiskt kända och känslofullt målade). Likaså ha flera nått långt i ett fast och beliärskadt uttryck för stämningen liksom för rörelsen — Prinet, Chevalier, Truchet, Picard, Dauphin, Ravanne och andra af de många målare, som ha framtiden för sig och som börjat löftesrikt gediget. Och bland uppslagens män under 1890-talet, hvilka ej sökt verka genom förbluffande nyheter men väl genom anslagets styrka och känslans innerlighet, äro så dugande krafter som Jules Adler (»Strejken i Creuzot», »De trötte», arbetarne, som i den blå skymningen gå hem öfver boulevarden), Emile Wéry, Lucien Simon och Charles Cottet, som måla fiskarfolket i Bretagne.

Simon har i sin »Bycirkus», i «Brottarne» m. fl. visat en färgens styrka och bredd, en koloristisk kraft af allt annat än vanlig art, den sistnämde har framför allt i sin triptyk »Afskedet» (1898) nått en episk storhet, lika imponerande som äkta. Midtbilden visar fiskarenas afskedsmåltid i stugan — stilla vemod öfver män och kvinnor, samlade i lampans varma belysning öfver rummet, medan utanför fönstret i bakgrunden hafvet ligger lugnt och mörkt. Ena sidobilden visar de bortresande, sittande en hvar i sina tankar i båtens för i den tysta natten, den andra de kvarblifna kvinnorna stående pä stranden, tysta blickande ut i mörkret. Ocli hafvet bildar en jämn stor horisontlinic tvärs öfver alla tre målningarna. Det är ett sådant verk, inför hvilket de grå teorierna om den ena eller den andra konstartens berättigande

eller plats på rangskalan falla till jorden, det är säker, äkta och ädel konst, inför hvilken alla tvifvelsmål om den moderna konstens lifskraft förstummas.

Det syntetiska måleriet, som sökte dekorativ verkan, löpte ut i den konstnärliga affischen, som under detta skede utvecklade sig till en konstart för sig. Här var stiliseringen, förenklandet af linier och färger fullt på sin plats, betingad af verkets ändamål, och åt fantasien lämnades stort utrymme.

Konstartens skapare blef Jules Chéret (f. 1836) — de litografiska affischer, som förut sparsamt förekommit, äro utan synnerlig konstnärlig betydelse. Säker och elegant teckning, våldsam i sitt pikanteri, är liksom de starka, flammande färgerna typisk för Chérets affischer

— gult och rödt mot klaraste blått, reflexerna i regeln framhållna med en hänsynslös styrka ocli stor säkerhet. Chérets färgmotsättningar kunna göra samma verkan som ett vågsamt akrobatsprång

— åskådaren drar andan, när det lyckats. Den typ af parisiskan, Chéret skapade, är dessutom ny och ultramodern i sitt pikanteri med en liten tillsats af diableri, är hvarken lik Gavarnis eller

Grévins typ, och lika litet är hon lik Forains damer, ty de ha ej en aning om att de tillhöra en befolkning, som har behaget till sin hufvuddygd.

Elegans, pikanteri, excentricitet, liflig fantasi och fin smak utmärka flera af de parisiska tecknare, som efter Chéret egnat sig åt affischen: Gerbault, Toulouse-Lautrec, Grasset, Willette, Mucha m. fl., hvarandra ganska olika i lynne, i motivval liksom i dekorativ uppfattning. Steinlen förde till denna konstart sitt solida verklighetsstudium och gaf exempelvis i den stora affischen sPå gatan» ett liffullt koncentreradt urklipp ur gatutrafiken i Paris med de kvickt karaktäriserade figurerna tecknade med en kraftfull bredd, på samma gång deras rörelse är öfverlägset gifven.

Tecknarne skulle fordra ett kapitel för sig, deras verk ger ju samtidens historia afspeglad — den som vill studera de olika folkens lynne, bör ej gå förbi deras tecknare. Tag Tysklands, Frankrikes ocli Englands främsta skämttidningar och jämför teckningarna, deras ämnen och utförandet, och det blir en god grund att därifrån gå vidare i folkpsykologiska studier.

Bland de moderna franska tecknarne är Jean Louis Forain den märkligaste. Hans raska, ytterst förenklade sätt att teckna, de stora, breda linierna, knappast ett drag för mycket, har sin utgångspunkt i Degas' teckningssätt. Men Forain håller sig ej som Degas inom ett litet begränsadt område, han går lös på snart sagdt sin hela samtid, sådan han ser den i Paris. En våldsamt upp-rifvande, afslöjande konst är det han erbjuder, förakt och bitterhet hans ledande känslor. Det är endast ytterst undantagsvis, hans satir tar så gemytlig form, som i teckningen af republiken i skapnad af en bedagad, grof och simpel matrona, om hvilken en herre yttrar till en annan: »Tänk att hon var så vacker under kejsardömet». Brackan och kvinnan äro de ständiga föremålen för hans hatfulla studium. Han tecknar den möderne börsmannen som en tjock, klumpig padda, kvinnan är en obeskriflig sammansättning af simpelhet, dumhet och glupskhet med något trött och likgiltigt på botten. Hon vill helst få mat och få sofva i fred, så vore hon nöjd. Om någon grace är ej fråga, och någon sådan finns ej ens hos de damer af värld, Forain känner till. Han är den mest kalla och beska realist, säger ut allt och beslöjar intet och gör lasten så naken och vämjelig, som någon moralist kan önska. Han afslöjar grisetten liksom politikern och korruptionen öfver lag i det moderna Frankrike. I sina politiska bilder har han gått antisemitismens och nationalligans ärenden, har ritat t. ex. den judiske matadoren, som betalar en utsvulten anarkist för det beställda attentatet, och har smutsat sig själf genom sitt deltagande i förföljelsen mot Dreyfus och Zola.

Till karaktärismens målsmän är Renouard att räkna — också han är i sina säkra och liffulla studier utgången ur Degas' skola.

Mera glädtig fantasi äger Gerbault, den groteske Jean Veber och framför andra Caran d'Ache (hans borgerliga namn är E. Poiré), hvars i hvassa konturer hållna teckningar visa lika mycken grotesk uppfinningsförmåga som styrka i mimiken, ibland därtill en humor, ej utan släktskap med den tyska, t. ex. i bilderna ur soldatlifvet. I sitt för Chat Noir komponerade skuggspel Napoleonsepopéen bildade Caran d'Ache nära nog skola.

Willette — också en af Chat Noir-kretsen, som gjort groteska dekorativa fantasier och vackra affischer både i färg och i svart och hvitt — är bland dessa tecknare den känslofulle. I hans fantasier, där Pierrot är hjälten, Pierrot, som är kär och romantisk, spelar fiol och plockar blommor och på alla sätt söker behaga den lilla nyckfulla Pierrette — finns glädtig esprit, ungdom och känslofull melankoli. Willettes flicktyp har blifvit kallad »grisette d'âme> och representerar det evigt franskt kvinnliga, hon kan vara nyckfull och oresonlig men hon har alltid behag, stil och godt lynne och hon är en äkta parisiska, hvars mormorsmor gick pudrad och med röda klackar under den gamla goda tiden och höll kavaljererna vid godt lynne.

Djärf fantastik med spökdrömmar i nattmörker erbjuder Odillon Redon, innerlighet och naivitet i känslan Carlos Schwabe.

Förmedlaren mellan Gavarnis kvinnotyp och Forain är Constantin Guys, d. 1892 på ett fattighus efter ett upprördt lif i de mest »poetiska» omständigheter. Goncourt kallar honom »ce diable d'homme>, han var full af lif och erfarenhet, strödde ut sin esprit och sin talang för alla vindar, aldrig en tanke på att fasthålla och att ekonomisera. Kvinnan som vampyren, kvinnan som denna lockande frukt, som innesluter endast aska, den lugnt segervissa, förförande utan ett ord blott genom sina absintglödande ögon, fick sin typ fastslagen af denne konstens Baudelaire. Han följer henne från ungdomen till förfallets yttersta brant. Hans arbeten »äro ej frivola, de äro puritanska och förfärande», de tala om allt, som är opassande att draga fram i ljuset, fastän man vet att det finns. Guys hör till dessa företeelser inom konstvärlden, som lefva i sin egen idésfer, hvilkas alster tyckas stå utom de rådande idéerna och utom den konst, som härskar och omtalas.

I ännu högre grad är detta fallet med Felicien Rops' konst — med den skilnad likväl, att Rops, trots sin olust för allt hvad ryktbarhet heter, blifvit erkänd som ett af samtidens konstnärliga genier. Att hans arbeten äro ytterst föga kända beror på att han endast undantagsvis släppte ut dem i handeln eller ens utstälde dem — delvis beror det nog ock på motiven, som göra många af dem föga lämpliga att visas.

Rops (f. i Namur af en ungersk släkt 1845, d. 1898) var en man af rik familj, fick en lärd uppfostran i en jesuiterskola, studerade både böcker och lifvet, gjorde slut på sin million, blef illustratör i Bruxelles, flyttade till Paris 1875 och förblef bofast där, illustratör till en böljan, senare uteslutande etsare. Äfven i Paris lefde han sitt lif efter eget hufvud, dyrkande sina tre gudomligheter: blommor, gamla böcker och unga kvinnor, ute i världsvimlet dagen om, arbetande om natten. Ännu 1888 var han så okänd, att det väckte misstro, då Figaro egnade honom en artikel och förestälde honom som »en af de originellaste konstnärer i detta århundrade». I afsmak för ryktbarhet och beröm från personer, han ej personligen uppskattade, öfverträffade han både Gustave Moreau och Degas, de båda på utställningarna osynliga. »Jag utställer ej för att ej utsättas för ett »hedersomnämnande» af herrar, som ofta ej ha tillräckligt af heder för sitt personliga behof», yttrar han en gång. Och i ett bref skrifver han 1895: »J'ai en horreur toute popularité et des baisers de la grand Fama, si doux aux lèvres des 'Ohnetes gens, ne m'inspi-rent que de dégout.» Men han var en outtröttlig arbetare med de strängaste fordringar på sig själf, ständigt utvidgande teknikens möjligheter genom nya kombinationer, vågbrytare i raderingens konst och dess främste mästare bland samtida. Hans äldre teckningar liksom hans små målningar i olja eller akvarell visa påverkan af Daumier och Gavarni, hans bönder och bondkvinnor kunna påminna om Millet, senare utbildade han sin egen stil, suverän i sin bredd på samma gång som nervöst förfinad, på en gång brutal och behagfull med ett beundransvärdt inträngande och personligt naturstudium som grundval.

STEINLEN: PÅ GATAN. Attiuh.

Kvinnan år hufvudtemat i Rops' alstring. Hon är föremål för hans lidelsefulla kärlek och för hans gränslösa förakt. Hon är frestariunan, som står i djäfvulens sold. »Mannen behärskad af kvinnan, kvinnan behärskad af djäfvulen», det är hans sats. En af hans äldsta bilder i denna riktning visar satan, stående på Notre Dames torn i aftontimman, sående ut kvinnor öfver Paris. »La chimère» visar kvinnan, som pressar sig upp emot sfinxen och hviskar i dennes öra, medan satan lyssnar bakom, lugn och nöjd, filosofisk med de stora läderlappsvingarna hopfälda och monoclen i ögat. Rops' satan är en modern kavaljer, han visar sig i medeltida narrkåpa endast då han tittar fram till Sankt Antonius bakom korset, där i Kristus' ställe en yppig kvinna med armarne utsträckta frestar den helige mannen. Öfver allt högt och rent segrar satan i kvinnans gestalt. Rops understryker hennes nakenhet och oblyghet genom att klä henne i hatt, höga handskar, höga eleganta strumpor, moderna skor, ett skärp om lifvet, för öfrigt intet. Han låter henne i »La femme au

cochon» i denna kostym med förbundna ögon ledas af ett svin, medan Konsterna sitta nedanför sörjande. Hon ligger i sin fulla nakenhet utsträckt på kyrkans altare (»Offret»), hon behärskar världen, där hon stående på jordklotet låter satan rifva draperiet af sin kropp, hon visar sig som död, halft förruttnad men i snörlif och peruk, med stora höfter, handskar, solfjäder, rasslande kjortlar och omsväfvad af korpar. Många af dessa till sitt innehåll obeskrifliga bilder äro burna af en hårresande fantasikraft.

Man nämner Goya som Rops' närmaste föregångare. Men hur stor är ej olikheten de båda emellan! Goya är idel sundhet och bondkraft, och hans fantasiflykt är en barnlek jämförd med den man ilnner hos satanismens konstnär. Lasten är ej Goyas område — af Rops' motiv kunde Goya ha behandlat t. ex. »den hängde» (en man som hängt sig i kläppen på en kyrkklocka) eller »Lugn råder i Warschau», där den ryska tvåhöfdade gamen kretsar öfver Polens lik, medan i skyn skymtas brandsken, galgar med hängda, kosacker med människohufvuden uppträdda på pikarne. Men föga låg det för Goyas lynne att väcka upp medeltidens djäfvul och skylla på honom, lika litet

som denna tillbedjan och afsky, detta förakt för kvinnan, där hon går fram med segerhållning och med svinet i sällskap, med tomma, blanka, giriga ögon, leende läppar, något af djur och af gåta. Kvinnan — har det träfTande blifvit sagdt — gör hos Rops intryck af något öfvernaturligt, »en samtidens mytologis sällsamma gudinnor, hvilkas hemliga saturnalier konstnären upptäckt». Rops' konst står i frändskap till Baudelaires och till Barbey d'Aurevillys dikter, till arbeten af Huysmans och Péladan. I konsten införde han »un frisson nouveau», han tillhör uteslutande sin egen tid, är öfver hufvud taget en af de mest själfständiga bland konstnärer, och han var konstnär uteslutande med tanke på sig själf som publik.

Tekniken inom de olika grafiska konsterna utvecklades under denna tid på ett storartadt sätt. Rops var, som sagdt, förnyaren i etsningens konst, som bland andra Legros förde framåt, Chéret

åstadkom på det litografiska tryckeri, han grundat för att trycka si na affischer, ett uppsving i konsten att trycka i färger. Fransmannen Felix Vallotton var en af dem, som återförde träsnittet till dess gamla äkta teknik. Länge obeaktad af publiken fick han efterföljare bland konstnärer i olika länder — bland dem som påverkats af honom äro tyskarne Otto Eckmann och Josef Sattler samt engelsmannen William Nicholson.

I sina ypperliga porträtt af bekanta engelska personligheter drifver Nicholson teckningen till den största enkelhet och på samma gång till den mest kraftiga karaktär i linierna. Utförandet — i träsnitt med ett par ytterst sparsamt anbrakta färgtoner — är, äfven det, af största karaktär. På affischens område har Nicholson — mest i samarbete med James Pryde under den gemensamma

pseudonymen Brothers Beggarstaff — lämnat originella alster, motsättningarna mellan ljus och skugga gifna silhuettartadt i stora planer.

Af Englands öfriga många tecknare skola vi nämna endast Aubrey Beardsley (d. 1898, 24 år gammal), som var en af tidskriften The Studios första krafter och i sina af japanska tecknare påverkade konturteckningar med hvass penna visade både originalitet och fantasi, om ock ibland en affektation i formgifningen, som han dock ej var ensam om.

Bland Tysklands många förtjänstfulla tecknare bland de yngre framstår den utmärkte Th. Heine, känd från Simplicissimus. Den tyska affischen har visat tendenser till att hålla sig strängt stiliserad och heraldisk.

NICHOLSON: DROTTNING VIKTORIA PÅ PROMENAD. TrStnitt i firger.

4.

1 Tyskland ha under tiden konstnärer stått fram, som fört den länge häcklade och utskrattade fantasikonsten till erkännande. Nu liksom i århundradets början är det hufvudsakligen i Rom, den tyska idealkonsten söker och vinner ny lefnadskraft. Under Italiens sol ha Feuerbach och Böcklin lärt känna sig självfva — Rom, sade Feuerbach, anvisar åt en hvar hans rätta plats — Rom var ock den plats, där des Marées och Adolf Hildebrand gingo i skola, och Thoma liksom Klinger har rönt ett mäktigt inflytande af kampanj ans stora lugn och stora linier.

Den germanska fantasikonstens största namn, den tyska konstens stora skald och den tyska poesiens stora målare är

Arnold Böcklin. Han blef en gammal man, innan det tyska folket lärde sig inse, hvad det ägde i honom. Ännu på 1880-talet var den allmänna åsikten — hos dem, som ej ansågo honom vara en ren humbug, som dref gäck med publiken — att Böcklin var en excentrisk fantast och sensationsmålare, som offrade skönhet och harmoni för att väcka uppseende. Man var långt ifrån öfvertygad om värdet i hans »Zukunftsmalerei», som hade ingenting gemensamt med de i Berlin och München erkända metoderna. Men på 1890-talet har han blifvit upphöjd till samtidens ypperste konstnär, särskildt som landskapsmålare århundradets största, förkunnaren af ett nytt naturevangelium af den största kulturella betydelse, fullföljaren af Goethes, Carstens', Prellers, Feuerbachs sträfvan att i konsten förena det grekiska och det germanska,' Helena och Faust.

Arnold Böcklin (f. i Basel 1827) hör ej till de konstnärer, som funno vägen banad för sig och möttes med förstående och välvilja. Tvärtom var han under mer än hälften af sin lefnad den förbisedde. Förde ett oroligt, hemlöst och rolöst kringflackande lif under näringsbekymmer och motgångar. Efter studier i Basel, Gent, Dusseldorf, där han som Schirmers lärjunge tillegnade sig dennes teknik (se »Nymf vid en källa» 1855 i Schacks galleri och »Nymf och faun» 1856, Fürstenbergs galleri, Göteborg, båda målade 1 brun, mörk, mustig färgskala) — och efter en kort tid i Antwerpen och Paris vistades han från 1850 7 år i Rom, en gladlynt ung man, som ej lät sig tyngas af bekymmer för morgondagen. Han gifte sig med en romersk flicka, fattig som han själf, fick stor familj, lefde zigenarlif, sjöng första bas 1 kvartetten, omvände sina kamrater till att måla eller modellera nymfer, Pan och Psyke, var själf påverkad af Frans Dreber, som målade »Sappho vid hafsstranden», »Dianas jakt» ocli dylikt, väckte förvåning och uppmärksamhet med »Pan i vassen», som förekom på MQnchenutställningen 1857 och köptes af Ludvig I för Nya pinakoteket — kung Ludvig, som skänkt Munchen de Eginetiska skulpturerna, den Cornelianska kartongkonsten och den Rottmanska klassicismen, förde nu äfven den nya naturromantiken dit in, en främling i den tidens Mfinchenkonst.

Efter ett par år i Weimar — där äfven Preller och Genelli då voro bofasta — följde åter fyra år i Italien, 1862—66. Grefve Schack bestälde eller köpte nu af Böcklin den ena taflan efter den andra — den bästa samling af Böcklins verk finns i hans galleri. Från Weimar härstammade den 1 färgen om Preller påminnande herden som flyr för den skrattande Pan i bergen, i Italien tillkom den likaledes om Prellers romantiska klassicism påminnande »Villa vid hafvet», 1864. Böcklin hade ej tillhört de konstnärer, hvilkas uppgift och område äro frän deras första steg utstakade, han hade varit smidig och läraktig, sökt ett uttryckssätt, men han behöfde tid att

'lefva sig till sin egen konstnärliga personlighet. Nu upptäcker han hafvet, böljornas lif, ger i sina hafsmän och sirener något helt nytt, helt och hållet hans eget. Efter några år i Basel och en tid i München vistas han från 1874 till 85 åter i Italien, mest i Firenze. Ett idylliskt drag är nu ofta utmärkande för hans kompositioner, den florentinska naturen inspirerar honom till dessa vårtaflor af ostörd hvilande ro, naturen fridfullt stilla, befolkad af lika stillsamma, drömmande väsen — en modern återklang af den melodi, som susar genom ßotticellis och Giorgi-ones färgdikter och genom hela det gudomliga konstverk, som kallas Arnodalen. Han diktade nu ock »De saligas ö» och »De dödas ö», Prometeus, jättestor, utsträckt öfver klippornas kam uppe bland molnen, Herakles' helgedom, den heliga lunden och lVågornas lek». I den ena färgdikten härskar upphöjdt tempellugn, i den andra gapskratt och kullerbyttor af lystna centaurer och lekfulla hafsnymfer. Nu skapar han vid det bästa lynne de båda groteska faunerna, som göra stora ögon då de få syn på den slumrande Diana, nu den gamle fiolspelande eremiten och nu den i gemytligt småleende sagostämning hållna bilden af Gud fader, då han visar lustgårdens härlighet för den unge förvånade Adam. Aldrig förr eller senare var mästaren i en följd af arbeten så helt och fullt Böcklin som under detta skede.

Och när han åter dragit norr ut öfver Alperna och lefde i sitt hemland mellan bergshöjderna, då följde som sista numret i serien af dessa sagobilder »Tystnaden i skogen» (1885), den härligt funna dikten om Saga, som mellan de höga pelarliknande trädstammarna kommer ut ur skogens mörka djup ridande på enhörningen, både det fantastiska sagodjuret med dess blanka ögon och dess ljudlösa steg på gräset och den drömmande unga kvinnan, stark och frisk som naturens egen dotter, symboler af allt som är hemlighetsfullt inne i tusenmilsskogens gröna gömslen, där vandraren hör tystnaden tala, om han har öra för slikt.*

Från denna hans sclrweizertid stammar ock bland annat den humoristiska »Centauren i by-smedjan» (1887), uppslaget möjligen påverkadt af Joerdans gemytliga tafla, satyren på besök i bondens stuga, i Pinakoteket i München. Den gamle hvithårige centauren har kommit ned från bergsbygden för att få skor på hofvarne — det är ej nog att vara

centaur, man bör ock vara chic — och hans ankomst till smedjan väcker mera förvåning än rädsla hos smeden och grannarne. Den ärevördige fyrbente ser så oförarglig ut, och det är med en så belefvad och så vältaligt inbjudande handrörelse, han placerar sin framfot uppe på en stubbe, att smeden ej kan annat än ta väl emot den gamle hedersknyffeln.

Böcklin lefver eljest under denna tid mest i sina gamla stämningar, målar »Stillheten på hafvet» och en ny »hafsidyll» — familjelif bland hafsfolket. I »Lifvets ö» varierar lian »De saligas ö». Och i »Vita somnium breve» upptar ban sin stil från Firenze och tankemåleriet med symboliska figurer: i förgrunden barnen lekande i gräset vid bäcken, där de låta en blomma segla utför, i mellanplanet den unga flickan drömmande, väntande med blommor i sina händer och den unge mannen vändande henne ryggen för att i krigardräkt rida ut i äfventyrens värld, och i bakgrunden gubben, den lefnadströtte, och bakom denne ses döden med sin staf, färdig att hugga till.

Från 1890-talet — sedan 1895 har den gamle Böcklin varit bofast 1 närheten af Firenze — stamma de båda triptykerna »Mariasagan» och »Venus Genitrix», »Den helige Antonius predikar för Askarna», »Cimbrerstriden», »Kriget», som han 1896 skildrar i gestalt af fyra apokalyptiska ryttare, susande fram med facklor och gissel i molnen öfver en italiensk stad med dess stilla trädgårdar och murar, mellan hvilka ett par rökpelare börja slå upp mot skyn.

Böcklin är alltid stadd på resa i fantasiens land, lian målar alltid det, som är på »andra sidan sjön». Nutidslifvet och människorna, han ser omkring sig, äro föga frestande för honom. Han målar hafsidyller i München och »Lifvets ö» i Zurich. Han för sina naturintryck med sig, magasinerade i hjärnan, och när han tar fram dem, äro de friska, som hade han dem omedelbart för sina ögon.

* Det var i förbigående sagdt ej Böcklin själf, som hittade på de poetiska titlarne för sina taflor — det var deras första utställare i Berlin, konsthandlaren Fritz Gurlitt, som för katalogen uppfann dessa titlar: »Tystnaden i skogen» och »Böljornas lek».

Han är i självfva verket föga tankemålare, liksom han föga är det mänskliga själslifvets målare. Hans symboliska figurer äro hvarken synnerligen starkt eller synnerligen originelt karaktäriserade, och i hafsvidundren är det ej fråga om någon karaktärsteckning, utan — liksom i de karrikatyrartade sten-maskerna på Basels konstnärshus — endast om ett bredt groteskt anslag. Som porträttör är Böcklin afgjordt svag.

Naturkànslan är det, som ger hans konstnärsskap dess karaktär. Han är en fantasimänniska, men hans fantasi står på den reela verklighetens grund. När man tänker på Böcklins målningar, så förflyttar man sig ej bort från den jord, vi bebo och känna, till något obekant sagoland, man förflyttar sig ut i den verkliga naturen, om ock ofta nog så långt ut i det fria, att man befinner sig utom människornas värld. När man tänker på Böcklins målningar, har man känslan af att andas en luft, ren från civilisationens alla bakterier, man har känslan af fria vidder, af lefnadslust ocli i främsta rummet af högsta grad af enslighet.

Det Böcklin målat, det är naturens uppror och naturens majestätiska lugn. Ur denna hans naturkänsla framväxa personifikationer af naturens makter, intet i hans värld är liflöst, stämningen tar gestalt, de lättjefulla vågornas skum bli hvilande nymfer och vågornas outtröttliga dans lekande nereider, halft mänskligt bildade, halft sjödjur eller fiskar. Stämningen af dödstystnad och fasa i fjällklyftan, dit knappast ens luften från fält och sjö hittar vågen, tar skepnad af den hemska jättedraken, som kommer nedklifvande ur en af de kolsvarta hålorna uppe i bergets vägg, och det milda hemlighetsfulla suset genom skogens tystnad blir till enhörningen, som vandrar fram mellan stammarna med Saga på sin rygg. Att Pan sitter i vassen, halft dold af den, spelande på sin rörflöjt ensam i solskenet, eller att han tittar upp mellan stenarna i berget i sommarmiddagens stillhet, så djup att man kan höra klockor i luften, och skrämmer den yrvakne herden med sitt gäckande skratt — ingenting år naturligare än det — eller att små amoriner leka i gräset, plocka ängsblommor och dansa i ring, där ung kärlek mellan ett par lyckliga människor lockar blomstren att slå ut och solen att småle.

Böcklins område sträcker sig öfver idyllen, elegien och tragiken, öfver det täcka, det dämo-niska, det heroiska och patetiska, från det lidelsefullt upprörda till det eviga lugnet. Han utgår i regeln från naturens karakter och stämning — detta i motsats mot de äldre sagomålarne, mot Preller på det heroiska och Schwind på det germanska området, hvilka oftast togo sin utgångspunkt ur en saga och omsatte den i en målning. Han var mera målare än de andra. Hans öga —

vant från barnaåren vid bergsbygdens starka och klara färger — såg naturens färger mäktiga och mustiga, han var en blodfull och sensuell natur, därför målade han också med förkärlek för saftig och stark kolorit. Att uppleta det lilla, det dämpade, det anspråkslösa eller undangömda i naturen låg ej för hans lynne. Det hans temperament kände sig tllltaladt af, var ej några hörn af tillvaron. Hans kolorit var robust, brokig, skärande, skrikande ibland i sina brutala färgmotsättningar. För att nå den största möjliga koloristiska prakt sökte och fann han ett nytt bindemedel för färgerna, som gaf fet glans och en djup transparens. Den blåa färg, som genomgår många af hans målningar alltifrån de första åren af 1870-talet, är berömd för sin styrka, sin klarhet, sin genomskinlighet, men så har han ock missbrukat den. Han har varit nummer ett bland samtidens alla blåmålare, och nog blir man undersam, när man oförberedd kommer inför >Borgbranden>, där haf och himmel och allt är måladt i det mest ilskna djupblått, starkare än då man ser naturen genom blå glasögon.

Hvad han ej blef, det var gråmålare — att stämma ner naturens färger var aldrig hans sak. Han målade ej dödens ridt i ett dystert, grått landskap utan sol eller i vinterns hvita liksvepning öfver naturen, och ej heller kommer döden långsamt dragande fram, utan hans död rider på en galopperande häst genom ett landskap i höstens hela färgrikedom, himlen är stormig, men mellan de blåsvarta molnen lyser solen starkt fram.

Fantasimänniskan inom Böcklin skapade naturväsen af förut osedt slag, men också de utgjorde ett slags fri omdiktning af hvad verkligheten erbjuder eller i forna tider erbjudit. Vetenskapsmännen ha längesedan erkänt dessa väsens trovärdighet och det konsekventa i deras skapnad. Om det ännu funnes centaurer, fauner och nereider, så vore det högst troligt, att de skulle vara så skapade som Böcklin skapat dem, och hans drakar äro alldeles uppenbart ättlingar af sedan jordklotets barndomsformationer utdöda arter. Draken, som slingrat sig omkring den sköna Angelika, är kanske det bästa liksom det mest genuina exemplar af släktet. Böcklins hafsfolk äro ett helt annat slags varelser än renässansmålarnes och deras efterbildares nereider, ty dessa voro människor, placerade i — eller ofvanpå — vattnet, gärna omsorgsfullt friserade och med salongsdamers af väder och vind oberörda hy. Böcklins väderbitna, raggiga hafsmän med deras grofva, brunfjälliga skinn och de blekt glansiga liafskvinnorna med deras blänkande fiskfjäll på extremiteterna, de äro skapade att lefva i hafvet, de äro hemvana där, de äro ej människor, det lyser ingen själ fram ur deras stickande svarta ögon, och om hvad grace är ha de ingen aning. Modern i »Tritonfamiljen» (från omkring 1882) är kanske det bästa exemplaret — hon ligger på ryggen med de båda fiskstjärtformade extremiteterna dinglande i luften på det mest okonstlade och omedvetna sätt. Bredvid henne sitter familjefadern, balanserande på sin högt i vädret pekande stjärt en storskrattande, lefnadsfrisk unge, rundt om slår bränningarnas skum hvitt öfver stenen, där den lyckliga familjen njuter af tillvaron utan spår af vetskap om att något annat finns till än att glädjas åt lifvet och att vara nöjd med hvad det ger.

Det är nog minst lika mycken hafssälta och vildhet i denna tafla soin i Schacks hafsidyll, där den blekhyade kvinnan (som har riktiga människoben och inte ens fjäll) leker med stora sjöormen, som lyser skarpt grön mot den rödbruna klippan — på dess kant sitter mannen i sin skimrande fjällskrud och blåser i en snäcka, så att tonerna gå vida öfver hafvet, röd-aktiga stormbyar på himlen, skummande vågor — och vida mera än i den berömda hafs-idyllen från 1887, där modern, fet och stadig, ligger med en lika knubbig unge vid bröstet, medan fadern dyker upp bredvid, hållande en sälhund vid nacken, en fångst, som väcker den mest storögda och storskrikande förtjusning hos äldste sonen, en vild och vacker byting, men som förefaller misstecknad eller åtminstone fult tecknad. I »Hafvets stillhet» har den ensamma nymfen, hvilkens släktskap med de svarta och hvita hafsfåglarna är uppenbar, något kanske väl mänskligt i sitt ansiktsuttryck. I alla händelser höra hennes outgrundliga ögon till det, man ej glömmer, då man en gång sett in i dem. I den grupp, som blifvit kallad >1 hafvet», ha de efter den harpspelande tritonen simmande nymferna något af jordiska pigor, men i »Bränningen» (omkr. 1877) är den stående floromgjordade spelande damen intet annat än en afklädd modell, påminnande mera om Sickels skönheter än om en hafvets äkta dotter.

Ojämnhet är en i Böcklins alstring starkt framträdande egenskap. Han behärskar långt ifrån alltid sig själf och sina uttrycksmedel, och hans självkritik tyckes" ej vara synnerligen stark. Hos honom — säger T. de Wyzeva — »är tanken oftast förmer än utförandet, den poetiska känslan öfverträffar visionens träffsäkerhet.» Jag ville endast stryka ordet »oftast» ur den meningen — åtminstone minns jag hälst de af hans verk, där visionen gör intryck af träffsäkerhet. Och

det gäller i främsta rummet hans landskap. Det är lätt att i dem följa hans framsteg, först genom »stilakrobatik» till virtuositet och därifrån till syntetiskt förenklande och fördjupande. Förat de mörkt och i brunt hållna taflorna från den före-Weimarska perioden. Så ljusare, lättare landskap, med intryck af Dreber och Preller: »Pan skrämmer herden», »Dianas jakt». Sä »Villan vid hafvet», som innebär ett nytt uppslag. Motivet är behandladt i flera olika varianter: en ruin med cypresser, böjda af hafsvindarne, en villa med pelargång, yppig grönska nedanför, en stentrappa dit upp i skumrasket mellan murarna. Som staffage en gång en kvinnas bortröfvande, en annan gång en ensam, hvitklädd kvinna stående i tankar, på de båda exemplaren hos Schack en svartklädd kvinna, tyst och i djup melankoli blickande utåt hafvet, hvars vågor sjunga sin tröstlösa melodi mot stranden

BÖCKLIN: TYSTNADEN I SKOGEN. Oljemålning.

Man har nämt »Villa vid hafvet» som en föregångare till »Dödens ö». Också i sistnämda tafla — afbildad här sid. 349 — är det naturen, som gifvit uppslaget. Förebilden är en af Ponzaöarna norr om Napolis golf, små vulkaniska öar, af hvilka ett par äro obebodda och öde, med lodräta klippväggar och mellan dem af hafvet utgräfda lugna vråar. Det är en gripande och på samma gång enkel, osökt dikt, mästaren gifvit i denna »Dödens ö». Cypressernas ogenomträngliga mörker öfver grafgården mellan de höga berghällarna, den ljudlösa stillheten rundt om, hafvet utan en krusning, himlen entonigt grå och tung, utan sol bakom. Intet lefvande annat än båtföraren, hvem han nu är. Och båten med den döde glider ljudlöst in i den hemlighetsfulla hamnen, in i mörker och stillhet.

Men huru genialiskt än uppslaget är, så blir det fråga, om ej dikten om denna målning blir förmer än mätningen själf. Det gäller nog om mer än ett af Böcklins alster, att de betraktas mera som en dikt än som en målning.

De monumentalt behandlade italienska motiven utgöra väl kulmen af Böcklins landskapskonst. Det var hufvudsakligast i dem, han vann verklig självständighet och skapade sin egen stil — upptäckten af hafvet och hvad däruti bor tillhör ju ett senare skede. Så i de båda små vårtaflorna hos Schack, två villamotiv. Det ena visar en solig dag, ett musicerande ungt par i gräset, små blomsterplockande amoriner med röda och blå vingar på ryggen ocli två unga flickor, som prydt sig med kransar af blåklint, villan mellan buskarna och klart mörkblå eter mellan hvita molntappar — det är allt typiskt Böcklin. Och den andra: villan i nattstämning, den sofvande villan mellan de stora, mörka cypresserna, ingen lefvande, som stör intrycket af lugn.

Likaså i de mera dekorativt komponerade motiven: »Den heliga lunden» i nattdunkel, en ensam enhörning hvilande inne i dunklet bredvid offerskålen på sin piedestal, röken i en rak strimma upp mot himmeln. Eller den andra heliga lunden i sin tempellika stillhet under de höga träden och med de hvita prästernas tåg fram till altaret. Till de blå taflorna hör »De saligas ö» i Berlin med dess skarpa, oförmedlade, larmande och bullrande färger och dess figurer, som stå som urklippta ur sin omgifning. I kompositionen bättre är den senare varianten, kallad »Lifvets ö» — också där dansar den brokigt klädda, blomsterprydda ungdomen på ängen mellan träden, och centaurer bära på sina ryggar de unga lefnadslystna dit öfver det blå vattnet, där hvita svanor simma.

Intresseväckande som dokument, påpekande Böcklins begränsning mera ån hans styrka, äro hans försök på det religiösa området: Kristi moder gråtande öfver sonens döda kropp, Magdalena sörjande vid hans lik, Nedtagningen af korset, Kristi födelse, Madonna (utstäld först 1900). Det är i ögonen fallande, hur han, så snart han är inne på detta område, tar sin tillflykt till deklamation, till stora öfverdrifna gester. Det starka känsloutbrottet kan vara på sin plats någon gång, till exempel hos modern, som med hufvudet höljdt i doket kastar sig ned öfver den dödes kropp — det gör hon redan i Feuerbachs behandling af ämnet (1863, Böcklins tafla målad 1873), fastän där med vida mera lugn, undergifven, behärskad sorg.

Med hvilka stora gester är ej korsnedtagningen skildrad. Magdalenas fadda aktrishålining är enbart och obetingadt löjlig. Men Kristi kropp ger intryck af liflöshct, och moderns uttryek är talande, till och med skrikande, i sin gränslösa sorg och förvirring.

Och nog måste man småle, då man på »Kristi födelse» bevittnar Marias lustiga teatergest af förvåning,*då hon får se sitt barn. De små änglarna, som komma för att se till den nyfödde, äro alltigenom jordiska småttingar.

Böcklin är genast mera hemmastadd i den heliga historien, när ban kan behandla den som cn saga, då han t. ex. framställer, hur Gud fader visar den unge Adam omkring i paradiset. Adam med det stora hufvudet och de skrala benen ser helt förvånad ut. Vår herre är en livitskäggig gammal tysk Gud fader à la Schwind, gemytlig och hygglig utan spår af majestät, trots den med gyllene stjärnor beströdda röda mantel, han har på sig. Paradiset är ej det sagopräktiga Edén, som Joakim Skovgaard framfantiserat, det är ett italienskt landskap, tämligen stenigt för Adams vid jorden ännu ovana fötter.

Och i absolut karrikatyr framstälde han på gamla dagar Sankt Antonius, predikande för fiskarna. Naivitet i uppfattning och framställning är ju här nödvändig. Den helige Antonius står och håller upp sin kåpa, liksom rädd att den närmaste stora fisken skall nafsa till honom. Fiskarna se längtande med stora, dumma ögon och öppna munnar upp till predikaren, men att lägga en from känsla och uttryck af andakt in i fiskfysionomier, därtill har ej ens Böcklins orädda fantasi räckt till.

Jämte Watts, Burne-Jones och Puvis de Chavannes nämnes Böcklin nu som den moderna idealismens främste bärare. De äro så olika hvarandra, dessa fyra, som de raser, de tillhöra, äro hvarandra olika i skaplynne, kultur, tradition, i utgångspunkter och grunddrag, liksom i resultat.

Watts är tankens man, grubblaren, sökaren af ett nytt uttryckssätt för de

allmängiltiga sanningarna. Formen betyder för honom mindre, tanken, det själsliga innehållet är allt.

Burne-Jones är den smidiga formens man. Innehållet i hans verk är att söka i uttryckets subtila, veka skönhet, i liniernas rytmiska behag.

Puvis de Chavannes, latinaren, ättlingen af Poussin, är formens man, också han, men den monumentala formens. Hvad han sträfvar efter, är liniernas och tonernas majestätiska ro och mäktiga välklang. En genom en gammal kulturs förfining vunnen enkelhet är särmärket i hans konst.

Vid sidan af dessa tre är Böcklin barbaren, det kan ej hjälpas, men den sunda, naturfriska, lefnadskäcka barbaren, som ej har de andras uppodlade smak men hvars blod rinner minst lika kraftigt som deras och hvars känsla är fullt ut så stark och fullt hans egen. Han är mindre reflekterad och mera primitiv, han är ej formens man och endast undantagsvis idéernas, men han står naturen, den lefvande, frodiga, alstrande naturen närmare än de andra. Den sunda, starka, robusta lefnadsglädjen är hans område. Han är ej att räkna till klassisisterna — man finner svårligen så föga klassiska verk som hans hafstaflor eller hans bibliska målningar — men väl till den rent hedniska naturkultens återuppväckare. Han har målat jorden i dess ungdom och de lefvandes oreflekterade glädje öfver tillvaron, målat det rent animala lifvet hos människor och hos andra naturvarelser. Han har väckt den store Pan till lif igen.

W 5.

Till stilsökarne, till fantasikonstnärerna hörde Hans von Marées (f. 1837, d. 1887), en af dessa konstnärer, som utan att eftertrakta loford och rykte sluta sig inne med sina idéer och använda sitt lif till att söka nå ett högt mål, lika godt om andra uppskatta eller-ens förstå det.

Sä godt som bortglömd af de samtida lefde han i Rom och dog där, den enda utställning, vänner kunde förmå honom till — i Berlin — blef obeaktad, liksom hans person och hela hans konstnärsskap var. Man har jämfört hans lif med Carstens', likaså hans sträfvan till ett mål, för hvilket hans samtid hyste endast likgiltighet. Efter sin död har han blifvit framdragen som en af nyidealismens vågbrytare, men hans arbeten har man ej fått se, de ha ej funnits i museer utan samlade i hans anhörigas ägo. Endast några afbildningar äro offentliggjorda. Den lilla taflan »gosse, som drifver hästar att simma» hos Schack är mustig och mättad i sin bruna färg men ej mycket betecknande, säges det, för det ursprungliga och centrala i konstnärens sträfvan.

Studiet af människokroppen var för honom konstens mål, det han sökte var en figurstil med dekorativ hållning, något pompejianskt i enkelhet och naivitet, något förenkladt venezianskt i färghållningen. Af en målares teorier kan man emellertid sällan få en föreställning om, hur han målar. Marées afskydde allt hvad realism heter liksom allt valör- och belysningsstudium. Man har af honom uttrycket: »Om jag målar af min mops, så har jag två mopsar, men det är inte afgjordt, att jag har ett konstverk». Han tecknade flitigt efter naturen men kastade undan dessa studier och målade ur

minnet, försämrade — har det blifvit sagdt — utkastet genom öfvermålningar, i hvilka osäkerheten ej kan döljas. Hans sätt att anlägga målningen med tempera och öfvermåla den med olja har skadat hans målningars verkan. Luft- och belysnings-studiet afskydde han därför att dylikt endast drar uppmärksamheten från det för honom hufvud-

sakliga, från formen. Hj ens naturstudiet var för honom det hufvudsakliga i konsten, utan detta låg i det intryck, han ville gifva, af människan i naturen, af människolifvet i dess typiska gestaltningsformer. Hans motiv: ett par ynglingar i ett landskap, en familj, där fadern tyglar en eldig häst, medan modern sköter sitt barn, Hesperiderna, bilder från människosläktets barndom i nakna figurer, gärna med smidiga trädstammar som bakgrund, med lodräta och vågräta linier dominerande i landskapet och med sträfvan efter monumental hållning, efter ett Virgili-anskt lugn, något af Puvis de Chavannes' anda i kompositionens stillhet liksom i liniernas enkelhet. Att det moderna lifvet icke fanns till i hans konst behöfver ej sägas, det nationella låg ej heller för honom, men för den antika konstens anda hade han en känslig uppfattning.

Till Böcklins själsfränder och som den unga germanska konstens hörnstenar räknas i främsta rummet Hans Thoma och Max Klinger — äfven Stuck plägar ofta nämnas jämte dessa. Påverkning från Baselmästaren skönjes hos dem alla, men de ha likväl hvar sitt temperament — allra minst kan Klinger nämnas som en osjälfständig eftersägare.

Det är högst troligt, att Böcklins föredöme verkade på Thoma, så att han vågade måla efter eget hufvud, hålla sig inom sin egen värld, där lian kände sig hemma. Han har ibland befolkat denna värld med naturväsen, ej utan släktskap med stormästarens, och han, liksom mänga andra tyskar, har sökt en lika glansfull färghållning som Böcklin, med starka mörkgröna och djupt blå toner och med i varma färger hållna nakna kroppar som motsättning. Också han har målat italienska vårbilder, idyller med herdar, som spela flöjt, eller kransade flickor eller mytologiska figurer, ej alltid oklanderligt tecknade. Och dessemellan fantastiska motiv sådana som »Dalens vaktare», riddaren, som i harnesk och med en röd fana står orörlig och jättehög på berget med stjärnhimlen som bakgrund och den sofvande dalen med städer och fält nedanför — en sådan tafla, där innehållet är allt, form och färg betyda föga.

Men där hans konstnärsgenius är helt sig själf, det är där det tyska kynnet kommer till orda, det andligt besläktade med de gamla kärntyska mästarne. Hans paradis kommer åskådaren att tänka på Cranach och hans själfporträtt på Holbein. Mest sig själf är han i sådana kompositioner som »Spelmannen» med det tärda, vemodiga ansiktet eller som den tyska Visan, som drömmande knäpper på cittran vid stranden af skogssjön, som afspeglar både henne och det omgifvande vårlandskapet. I små landskap i ljusa toner har han visat ett lifTullt och ärligt studium. Thoma ser sin hembygds, Schwarzwaldsdalens natur — ängarna, flodstranden, de gamla städerna — naivt och stort och ger dess stämningar och karaktär med en trohjärtad och innerlig kärfhet. Han håller sig i regeln inom en enkel färgskala, blå himmel, grönt gräs, hvita moln, blått vatten — man kan inför hans taflor tänka på ett barns sätt att handskas med färger — de finare förtoningarna äro ej för honom, och han målar bättre, ju mindre själfva framställningssättet har att betyda i taflan. Han har länge stridt med ett motspänstigt material, innan han nådde clen ståndpunkt, som kom naturkänslan, temperamentet att öfverskyla handens tyngd. Hans utveckling går från en djup och stark kolorit med reminiscener från museitaflor och med en inlärd färgbehandling till kalla, ljusa toner och en förenklad form, som likväl ej alltid är behärskad. Klarast träder nog hans egenart fram i hans träsnitt och litografier med stora, fasta linier som hos Durer eller Altdorfer.

Thoma (f. 1838) förblef länge förbisedd och okänd. Det var först då hans landsmän böljat söka det tyska gemytet i samtidens tyska konst, som hans verksamhet blef beaktad och allmänt erkänd. Det är efter 1890, då Thoma utstälde sina samlade arbeten i Berlin och Munchen, som han räknas bland de betydande, bland företrädarne för »die Kunst aus Eigenem». Äfven på det konstindustriella området är han verksam.

Franz Stuck (f. 1863) är virtuosen och mångfrestaren, som rätt ofta retar genom smaklöshet och tomt eflektsökeri och genom obesväradt upptagande af andras idéer, men som dock visar en blodfull och rik talang.

Han har mera fantasi än ursprunglighet, är improvisatör, en illustrationstalang. Han vill måla än som Rubens — naket, köttigt, i breda, saftiga penseldrag i en karnation, som synes

HUGO GEBERS FÖRI.AG.

THOMA: DEN HELIGA FAMILJEN.

Träsnitt i färger.

komma direkt frän Gamla pinakotekets Rubenssal, — än som Lenbach — bleka porträtt mot en mörk bakgrund —, än som Böcklin i dennes starka färger, satyrer, ceutaurer, hafskvinnor. När hans eget lynne, främst hans robusta humor, kommer till sin rätt och han ej söker innehållets djupsinnighet, när idén ligger i själfva uppslaget och ej behöfver sökas, då blir resultatet bäst — som i hans lustiga satyrbilder, det unga satyrparets promenad i solskenet, små satyr-ungar, som brottas och stångas med hvarandra eller med skogens killingar. Ett starkt uttryck kan han nå i figurer som Lucifer, hvars blanka ögon med de röda pupillerna ej äro blott effektsökeri och där den grönaktiga bakgrunden gör god effekt, eller i »Synden», den yppiga kvinnan med den elfenbenshvita kroppen i starkt ljus, ansiktet i dämpad dager, den sugande blicken. Hans färg är bäst, när den är enkel som här — äfven »Kriget» med den röda brandhimlen och marken röd af blod under dc bleka döda gör en koloristiskt hel verkan. Hans färg är eljes ojämn, ibland motbjudande och fadd.

Stuck började som tecknare, gjorde bland annat teckningar af vapen och emblem med det ornamentala stilfullt uppfattadt och äfven affischer i gammaltysk hållning. Som målare vann han framgång 1889 med »Paradisets vaktare», en ståtlig och grann ängel, hvars pompösa hållning och imponerande vingar vunno en stor publiksuccés. Redan fyra år därefter utkom ett stort praktverk med hans samlade arbeten i afbildningar, mer än 100 blad. Allt för tidigt utropad till mästare, fick han sedan arbeta på att uppehålla den så hastigt vunna äran. Bland hans stora dukar är »Utdrifningen ur paradiset» med samma baiettängel med det stora svärdet och de kollossala svarta vingarna och, som det tyckes, elektrisk belysning utifrån mellan kulisserna — ty hela anordningen ger intryck af teater — kulörta strålar och sotsvarta skuggor efter ängelns kropp och vingar fram öfver scengolfvet, en »Pietà» sträng i linierna,, enkel, mörk i färgen, modern stående bredvid liket, ansiktet doldt i händerna. »Golgata» med starka färgmotsättningar. den skränande folkmassan som bakgrund för hufvudgrupper »Kain» (1897) flyende för hämdens furier, som flyga i rasande fart efter brottslingen, med ursinniga blickar som hos Rubens eller Wiertz och sparkande i vädret med benen. Motivet »Synden» har han flera gånger varierat på olika sätt,' kvinnan med ormen än stående, än liggande, och Sfinxen har han framstält med brutal lidelse, då hon kysser den unge knäböjandc mannen, kysser blod, vilja, lifskraft ur hans kropp. Äfven i små skulpturer har Stuck visat sin robusta behandling af människokroppen (»Atlet', ett exemplar pä Stockholms nationalmuseum) och

STUCK: SYNDEN. Oljemålning (Munchen, Nya pinakoteket).

STUCK: KRIGET. Oljemålning (München, Nyt pinakoteket).

äfven sitt stilsinne (Amazonen till häst, smidig oeh vacker, Danserskan, klassisk i form och linier).

Böcklins konst är ej tanke, ej spekulation, den är naturkult. Max Klinger däremot är representanten för den moderna tyska konst, som har en mera poetisk eller filosofisk än målerisk karaktär ocli som söker det själsliga mer än det formella. I Klingers konst finner man blomman af århundradets tyska konstnärliga kultur — man har i den funnit uppenbarelsen af »das Deutschthum», af den germanska andens djärfva vingslag och schaktande i själslifvets djup. Klinger har sina föregångare i Dürer och Holbein, i Cornelius, Genelli och Rethel, han visar sig påverkad af utländingar — af Goyas fantastik och vildhet, något ock af Wiertz' tankeflykt liksom af Rops' intensitet — han är poet men ock musiker i sin fantasi, och han upptager gamla och nyare stilformer utan att bli eftersägare, ty han bevarar alltid sin själfständighet i tänkande liksom oftast i formgifningen. I idéernas käckhet och dristighet liksom i det personliga språk, han arbetat sig till, är han afgjordt modern och sammanfattar i sitt ganska kombinerade temperament mycket af det som sjuder och bryter sig inom samtiden.

Född 1857 i Leipzig var han lärjunge af Gussow, debuterade i Berlin 1878 med tre helt olikartade arbeten, en realistisk oljemålning »Spaziergänger» — en skarpt pointerad situation: en ung herre, som utanför Berlin finner sig öfverfallen af fyra vagabonder och som intagit försvarsställning med ryggen mot en mur och revolvern i hand, medan de fyra med sina knölpåkar stå villrådiga om anfallssättet — och två serier teckningar, den ena kompositioner ur Kristi lefnad, den andra »Parafras öfver en funnen handske». Det var en debut, som kunde sätta myror i hufvudet på kritiken.

Energisk realism fanns i »Spaziergänger», spetsig karaktäristik i Kristuscykeln — som med orätt blef kallad persifflerande — och 1 »Handsken» fanns fantastik och lyrik, det var en kärlekshistoria men ej scener ur den utan fantasier öfver den.

Hedan vid denna debut möttes Klinger med häpnad och harm men ock med intresse. Det dröjde ej länge förrän intresset hos den lilla krets, hans konst vunnit, ökades till visshet om, att här var en betydande konstnär född. Men hos de mindre förstående hölls förargelsen länge vid lif och blossade gång på gång upp med ökad styrka.

I radernålen fick Klinger det vapen, som passade till hans läggning. Det var nära nog uteslutande som etsare, han under de följande åren gjorde sig känd. Han vistades i Bruxelles, i Mfinchen och sedan tre år i Paris (1883—86), utan att någonsin gå upp i det lif, han såg omkring sig, okänd och ostörd arbetande och mediterande. Hans tämligen svaga teknik utbildades under stränga naturstudier från en tämligen sorglös dilettantism i uttrycket — hans ungdoms-teckningar äro helt beskedliga och visa ingen ursprunglighet, modellstudiet är ytligt, formkänslan föga genombildad — till en stil, som är hans egen, han vann småningom en fast teckning i hvassa, säkra linier af sträng realism, fri från hvarje generalisering, hvarje medgifvande åt ett sökande efter »den ädla konturen», den abstrakta skönheten. Likaså är afståndet stort mellan hans äldre etsningar i aqua tinta och de senare med kombinering af olika tekniska förfaringssätt. Den han lärde mest af, det är uppenbarligen Rops.

Radering (ur serien Vom Tode).

KLINGER: OÖDEN SOM FÖRLÖSARE. Nordensvan, Konsthistoria. 48.

Hans motivkrets blef en helt annan än dennes. I serien »Räddning af Ovids offer» och i »Amor och Psyke»-bilderna gaf han en förtjusande lek med legenden, än skämtsamt, än storslaget stilfullt, ej illustrerande utan fantiserande, i »Eva och det tillkommande» är han filosofisk, i »Dramer» ger han moderna storstadsmotiv med realistisk skärpa, onekligen sensationssökande

— i kompositioner sådana som modern som velat dränka sig och sitt barn i Spree men blifvit uppdragen 'och omgifves af nyfikna, medan barnet ligger dödt pä bryggan nedanför henne — ett mord på en gata — barrikadstrid — domstolsscen o. d. »Eine Licbe» ger än med hög lyrisk stämning, än med gripande djup i själsskildringen, än med en om Goya påminnnande hemskt grotesk skärpa historien om lidelse och lidande — ett starkt och djupt grepp på lifvet, skönhet och fasa, poesi och världens kalla grin, öfvergifvenhet och död. Serien »Vom Tode»,

— påbörjad 1881, ännu ej afslutad — ger varianter af ämnet döden, ßland dessa blad är »Der Tod als Heiland», där människorna ses fly för den höga, hvita, beslöjade gestalt, som lugnt och stilla nalkas dem med palmkvisten i sin hand — endast en af dem stannar och kastar sig på knä med pannan i skräckblandad vördnad böjd mot jorden — och bland de senare 5Moder och barn», barnet sittande på sin döda moders bröst, »Eländet», slafvarne, som, utmattade, uthungrade, i slö likgiltighet hvila ett ögonblick, medan uppsyningsmannen knyter nya knutar på sin piska.

Som målare hade Klinger endast ett par gånger gjort sig påmint, men 1886 utstälde lian sin stora tafla »Paris' dom» i Berlin och blef utan förbarmande utskrattad. 1890 följde »Pietà», som till ännu ej slocknad harm för en del konservativa konstvänner blef köpt af Dresdengalleriet, och 1891 »Korsfästelsen», hvars utställande i Berlin blef förbjudet och som sedan utställdes i Paris men där väckte föga bifall. Dessa målningar liksom den 1897 utställda »Kristus i Olympen» äro dekorativt tänkta som fyllnad af en vägg i ett praktrum, »Paris' dom» liksom »Kristus i Olympen» äro triptyker, infattade i ett skulpteradt ramverk och nedom duken afslutade med en bred och rik list af marmor i olika färger, prydd med figurer och reliefer. I de olika kompositionerna äro figurerna ordnade på ett vågrätt, långsträckt plan, reliefartadt, med strängt betonande af de vågräta och de lodräta linierna. I måleriet skönjes sträfvan till ljus och friluft, men afståndet mellan vilja och kunna förblir dock fortfarande uppenbart lios Klinger som målare, och en icke-tysk kan svårligen dela hans landsmäns höga tanke om dessa monumentalbilder. Med all sin rikedom i anordningen och i användande af olika stoffer blir »Kristus i Olympen» oharmonisk, sträf och oskön, äfven om tanken är storslagen. Kristus, klädd i guld och med gyllene hår och skägg, kommer in i de gamla gudarnes krets, följd af fyra kvinnor, som bära korset emellan sig, gudarne se villrådiga och missnöjda ut, gudinnorna äro ej begåfvade med gudomlig, ej ens med mänsklig skönhet, Kristusfiguren själf är ganska slappt behandlad. Det stora verket har blifvit omtaladt som Klingers förnämsta arbete — i mina ögon är det ett af hans svagaste.

»Pietà» är enkel och vackert tänkt, den döde Kristus utsträckt invid den öppnade grafven, modern ocli Johannes sittande bredvid, Maria håller sin döde sons hand och Johannes, en trofast, tysk 1300-talsgestalt, omfattar hennes andra hand. Bakom den hvita, låga mur, som skiljer grafgården från lifvet utanför — en liknande hvit mur med samma uppgift fanns i Böcklins »Nedtagandet från korset» — lyser fältet i vårgrönska med ängsblommor. Målningssättet är sträft, Klinger målar bäst utan färg med radernålen.

Från samma tid som Pietà och Korsfästelsen är bysten »Salome», med hvilken Klinger uppträdde som skulptör 1894. Under de 5 år (1888—93), han bodde i Rom — tillbakadraget, i strängt arbete, utan att taga del i något så kalladt konstnärslif och personligen känd af ytterst få — upptogs han mycket af skulptur. Han vill ha färg äfven i sina bildverk och hopsätter dem gärna af marmor i olika lätta toner, utan sträfvan efter naturens färger, endast efter en harmoni. »Salome» är en vulgär typ, allt annat än skön, manslukerskan med sitt sfinxleende, sina stickande ögon, sina tunna, blodröda läppar. Lugn och oberörd lägger hon händerna i kors, starka armar och fasta, kraftiga, köttiga händer. Nedanför stirrar upp emot henne ett blått ynglingaansikte med stora öppna ögon och ett gubbansikte — gult — med en förvriden mun som efter ett slaganfall. Hon vore lika mycket kvinnan-vampyren, äfven utan den direkta fingervisning, som ligger i dessa båda masker.

»Kassandra» med den framåtböjda ställningen synes mig mindre plastisk, en vacker danserska i häftig rörelse visar ett godt balanseringsstudium, en Venus i ljusaste marmor — utan armar.

hvilket onekligen är en brist hos en icke ur klassisk jord uppgräfd gudinna — är något utfordrande, en sofvande kvinna i hög relief (1899) väl vulgär.

Ej färdig ännu är Beethovenstatyn — också den i färgrik marmor. Beethoven med blottad öfverkropp, en mantel öfver underkroppen, är framställd som det väldiga, öfver mänskligheten sig höjande snillet.

Från början af 1890-talet daterar sig Max Klingers erkännande i Tyskland. Bedan innan han väckt skandal genom sina oljemålningar, hvilka befunnos illustrera det konstförfall, som tidens »Realismus» och »Naturalismus» måste medföra, skref A. Bosenberg — en af den sublima tyskhetens representanter i kritiken — att Klinger i sina verk kränker moral, smak, skönhet, korrekt tckning, förnuftig formgifning och klar teknik.

Bosatt i sin födelsestad från 1893, är Klinger nu den erkända storheten liksom Böcklin på sitt Tuscu-lum utanför Firenze och Thoma i Frankfurt. Hans främsta arbete på etsningens område från 90-talet är — jämte andra serien »VomTode»— Brahmsfantasien, där innehållets flykt och rikedom och uttryckets bredd och rytm förenat sig till ett helt af mäktig verkan — stor konst i litet format.

Sina åsikter om grifTclkonstens uppgift har han framlagt i en liten skrift »Malerei und Zcichnungo. GrifTelkonsten — hans uttryck för teckning och radering — som ofta är endast reproducerande konst, finner ban ej blott ha sitt fulla berättigande såsom självständig konstart, utan han anser den framför måleriet lämplig både för det berättande och för det fantastiska, för dröm och reflexion, för sådan konst, som vill sätta åskådarens fantasi i rörelse.

Det är ej lätt att få hans egen personlighet fullt klar för sig med ledning af hans mångfrestande och mångsidiga produktion. Klinger är ej lätt genomskådlig som Böcklin — lugnets och jämviktens man — eller som Thoma, idyllikern. Han är den moderna, sökande, oroliga grubblaren, ett starkt impulsivt och intensivt temperament, en skalds, en tänkares lika mycket som en bildande konstnärs. Trots de inånga olika intryck, han omsätter i sin konst, är han redan i sina tidigare etsningar fri och obunden af traditionen — »för den verklige konstnären», har han yttrat, »finns det ingen annan riktning än hans natur». Antik grace inen utan akademisk klassicism präglar hans Ovidfantasier, formen är där lätt och behagfull i melodier af den renaste linielek. Lika lekande som hans ungdomliga sagodrömmar om älfvornas fjärilslek äro — björnen, som klättrat upp i trädet efter älfvan, som kittlar honom pä nosen med sitt spö frän sin säkra plats på den lätta grenen — japanska intryck äro här uppenbara — lika sträft hållna äro bilderna ur storstadslifvets nattsidor. Bilder sädana som paradisets orm, räckande Eva ej äpplet utan en spegel, Adam då han bär Eva ut

KLINQER: SALOME. Marmor i färgar (Leipzigs museum).

genom paradisets port, Tiden störtande den törnekrönte Kristus ner i djupet, Döden, som sten-lägger sin väg med människoskallar, eller samme potentat, dä han hängrinande osnyggar i ett härligt ideelt landskap — det är typiskt Max Klingerska fantasier. Så ock den härliga natten i »Eine Liebe» med dess högtidsstämning öfver naturen, där ej en vindfläkt rör sig i löfverket och ingen fågel är vaken, och den dristigaste bilden af alla, Döden som jordemoder, svepande in det nyfödda barnet i sitt huckle, medan modern ligger död, stel, med ett oändligt lidande öfver sitt aftärda ansikte. Än verklighetsbilder, berättande utan att vara moraliserande, än symboliska bilder, som likväl ej släppa verkligheten ur sikte, än rent fantastiska bilder utanför tid och rum.

Hralimsfantasiens storslagna dikter i bild ha infört ett nytt element i konsten, af annan art än hvad där förut fanns, ej att jämföra med något. Det är ej heller här fråga om illustrerande utan om öfverflyttande i bild af det intryck, musiken gifvit. Den ståtliga »evokation» — pianisten på verandan, hafvet där utanför med sakta, stora böljeslag, rymden full af lefvande väsen och inspirationen, som stiger upp ur vågorna med utsträckta armar, hög och majestätisk. Promcteusbilderna — främst den, som visar den befriade Prometeus lutande sitt hufvud i händerna i oändlig sorg. Och slutligen dessa båda bilder, den som konstnären kallat >L'nd dochU — ynglingen med mot himlen sträckta händer i det karga, steniga landskapet, som tränger ihop synkretsen under de jagande skyarna — och den, som fått namnet »Till skönheten» — ynglingen, som böjt knä inför hafvets och solens majestät, böjt sitt hufvud, ödmjukt skälfvande, liksom buskar och träd omkring honom böja sig för morgonvindens susning, då solen höjer sig och strör sitt guld öfver naturen och lifvet. Högre i fantasikonst skall knappast ens Klinger nå ännu en gång, starkare och mera fulltoniga grepp i strängarna skall väl knappt ens han kunna låta oss höra.

Hans nyaste alster ha varit mera dunkla och fordra förklaring öfver tankegången, öfver meningen, hvilka figurerna äro, hvad de symbolisera. Ibland händer det nog, han anstränger sig att vara innehållsrik och åstadkommer rebusartade bilder. Han är tysk i sin grundlighet, världsmedborgare i sina idéers frihet och omfattning, en af samtidens mest gifvande, mest lefnads-kraftiga och tändande konstnärer.

6.

Äfven på det religiösa måleriets område tog sig fantasikonsten uttryck, som åstadkommo meningsbrytningar och ökad lifaktighet.

I sitt försvar för de första prerafaeliterna hade Ruskin med skärpa påvisat, hur ytligt och tanklöst Rafael skildrat Jesus och lärjungarne under stormen på hafvet — dessa klassiskt sköna män, deras väl friserade lockar, deras obekväma dräkter med de omsorgsfullt ordnade draperierna. Sedan dess hade flera konstnärer i olika länder försökt att befria de bibliska motiven från den italienska renässansdräkt, som blifvit traditionel. Sträfvan efter tids- och lokalfärg gör sig gällande på olika sätt, Horace Vernet och Decamps klädde bibliska män och kvinnor i arabdräkt, Doré likaså i sina bibelteckningar. Holman Hunt sökte med omsorg och tålamod de bästa typer i Palestina och

KUNGER: TILL SKÖNHETEN. Radering.

HCGO GEBERS FÖBWMODERN FANTASIKONST OCH MODERN -REALISM.

E. v. GEBHARDT; LAZARI UPPVÄCKELSE. Oljemålning,

målade jungfru Maria efter modell af en vacker judinna, också belgiern Verlat målade en österländsk gudsmoder och lät hopen, som bar Barrabas i triumf, utgöras af åkta modernt slödder från orienten. Äfven Vereschagin sökte typer liksom miljö på ort och ställe och målade med brutal realism den heliga familjen och Johannes. Menzel stälde i en lustig teckning Kristus — en liten vacker, klarögd och svartlockig judegosse — i templet omgifven af en krets skarpt karaktäriserade judetyper. Äfven Munkaczy sökte historisk trovärdighet och stälde rastyperna effektfullt mot hvarandra — allt medan de traditionella framställarne af bibliska ämnen fortsatte med att måla de vanliga figurerna i blå mantel och röd kåpa, korrekt och banalt.

Ett nytt uppslag gaf Eduard v. Gebhardt (f. 1838, bosatt i Düsseldorf), då han flyttade de bibliska scenerna in i en gammaltysk miljö, liksom de gamla tyska och nederländska målarne gjort, då de omgåfvo Kristus med personer ur deras egen samtid. Så långt gick ej Gebhardt, men han omgaf Kristus med tyskar från tiden närmast före

reformationen, gaf de bibliska händelserna en tysk bakgrund och framstälde dem i gammaltysk anda, hvilket nog ytterst var ett sökande efter en för dylika ämnen ny målerisk karaktär.

Man kan finna det meningslöst och konstladt, dä han exempelvis lät den tolfårige Kristus i templet tala med vördiga renässanslärde i ett tyskt renässansrum. Lärjungarne i »Nattvarden» (1870) äro tyska fiskare och arbetartyper. De fingo likväl behålla de traditionella raantlarne, om ock i möjligaste mån förenklade — hufvudvikten var lagd på själsuttryckct. Maria och Johannes.

där de stå nedanför den korsfäste, äro nordgermanska borgartyper från medlet af 1400-talet. Kristi lekamen tvättas och svepes i ett tyskt borgerligt rum med himmelssäng. Himmelsfärden liksom Lazari uppväckelse sker inför en förvånad skara tyska medborgare — i den sistnämda taflan har för öfrigt stilsträfvaudct i betydlig grad fått maka åt sig för begäret att åstadkomma liflighet i skildringen och omväxling i uttrycken — den är i vida högre grad en utställnings- och publik-tafla än de mera kärfva föregående. Saknaden af naivitet i dessa verk gör, att de intressera mindre än de naturstudier, som föregått dem.

Fritz von Uhde (f. 1848) tog steget fullt ut, då han stälde Kristus bland våra samtida bönder och arbetsfolk, förde honom in i småskolan, där barnen samlas omkring honom, några räcka honom handen med en naiv skygghet men ännu mera förtroende för den milde mannen eller luta hufvudet mot hans knä, de minsta stå undrande med fingret i munnen. När handtverkar-familjen läser bordsbönen »Kom, herre Jesu, var vår gäst», då inträder den kallade stilla och vänligt allvarlig med fridens hälsning och mottages med vördnad och kärlek och utan förvåning öfver besöket. Eller samlas bondkvinnorna efter skördearbetets slut i sommarkvällen — det är i ett bajerskt landskap mellan bergen — kring den enkle mannen, som satt sig på bänken och börjat tala till dem, och männen med liarne på axeln på väg hem stanna också de för att höra.

»Om den tyske konstnären från vår tid målade evangeliets gestalter i dräkter från vår tid, så skulle publiken med stöd af sitt bättre historiska vetande naturligtvis skratta ut honom», hade Julius Lange skrifvit 1878. Denna spådom gick ej i uppfyllelse. Att Uhde drog ner de heliga äpinena fick man visserligen höra, men knappast har någon funnit något groteskt eller till löje lockande i hans målningar.

En enkelt och trohjårtadt uttryckt religiös känsla kommer där till orda, i den okonstlade anordningen, i personernas hängifna uttryck af vördnad, tacksamhet, undran, i barnens älskliga men ej på minsta sätt sötaktiga uttryck. Det, som skildras, blir trovärdigt genom skildringens absoluta frihet från hvarje spår af kritik, af tvekan. Kristi deltagande i dessa enkla människors dagliga lif är framstäldt som något självklart, det är aldrig fråga om något öfvernaturligt, därför friheten från alla stora gester, i dess ställe en naiv tro och odelad hängifvenhet. Det höga i ämnena har ej blifvit smått eller vulgärt, därtill är konstnärsallvaret för stort och känslan för äkta. Och inför denna känsla blir det en rent af betydelselös inkonsekvens, att Kristus uppträder i lång kåpa bland karlar i blus och träskor och kvinnor i kofta och förkläde — liksom i Rembrandts etsningar Kristus bär en enkel kåpa, men de andra personerna gå i pälskappa och stora stöflar och äro holländska typer från Rembrandts egen tid.

I Nattvarden lät Uhde liksom Gebhardt äfven apostlarna vara iklädda kåpor men gaf dem moderna typer. De ha blifvit kallade >Schnapsbrüder und heruntergekommene Kerle» — med stor orätt. De äro tyska män af folket, hvilkas arbete ej förfinat deras yttre, men hederlighet, ärlighet, trofasthet, orygglig hängifvenhet för sin sak står att läsa i derå» ansikten. De äro vackra genom den blick, de rikta mot sin mästare, den skugga af sorg, hans ord spridt öfver kretsen. Lika många olika karaktärer, olika lynnen för öfrigt som hos Leonardo» apostlar, så olika dessa. Att typerna ha sina förebilder i sydtyska helgonbilder Bynes mig uppenbart —

382UHDE: "KOM, HERRE JESU, VAR VÅR GÄST!"

Oljemålning (Berlin, Nationalgalleriet).

.NORDENSVAN, KONSTHISTORIA.

i dessa i trä snidade figurer, som man ser i bayerska kyrkor, exempelvis de i Blutenberg frän slutet af 1400-talet och en och ani\an i Germanisches museum.

I triptyken »den heliga natten» (i Dresdengalleriet) är Maria en helt vanlig ung kvinna, ej den mer än andra kvinnor välsignade. Hon sitter på sitt läger i det skumma stallet, en lykta kastar ljus öfver henne och öfver barnet — i bakgrunden skymtar Josef, sittande på trappstegen upp till skullen. På vänstra sidofältet synas herdarne komma i vinternatten genom skogen, gubbar, stödda på sina käppar, det högra upptages af änglarna, som vakta — trefliga småttingar, där de sitta på stallets sparrar, dingla med sina nakna ben och sjunga med notblad i handen eller titta nyfikna in genom fönstergluggen, småbarn, jordiska som Rembrandts Ganymedes, som storgrinar, då han föres bort af örnen, och har helt jordiska uttryck för sin rädsla, barn af helt annat släkte än Overbecks änglar och Correggios på hans »heliga natt» i samma galleri — de vackra änglarna med sina balettsprittningar med de flott tecknade benen. Correggio och Uhde, den glänsande dekoratören, praktlystnadens, lifsgläd-jens och formglädjens man och den stilla, intima, innerliga känslans, den ena lika mycket italienare och renässansman som den andra är tysk och modern! Hvilkendera af dem som skildrat den stora julnattens stora stillhet med högsta och renaste känsla, det må besökaren i Dresdengalleriet afgöra, det beror på ögonen, som se, och på de förutsättningar, man för med sig, när man går att döma. Bättre än att döma är i alla händelser att förstå att njuta af skönheten, hvilka former den än är iklädd.

1 sina senare verk har Uhde i sin framställning af bibliska ämnen sökt mer karaktärisering och annan färghållning. Det som utmärker hans målningar från 1880-talet — hans första tafla med religiöst ämne, »Kristus och barnen», är från 1884 — luftstudiet, undvikandet af klara, bestämda färger, de i hvarandra flytande halftonerna — har gifvit vika för sökande efter stor totalhållning och en enkel, bred färgskala. För den, som vänt sig vid hans förra maner, är en stämning som »Till härberget» — den trötta, fruktsamma kvinnan, som, stödd på mannen med sin verktygspåse på r3'ggen, går landsvägen fram emot byn en blåsig vinterafton — taflan kallades först »Vandringen till Betlehem» — mera omedelbart tilltalande än de senare: Himmelsfärden, »Noll mc tangere», Tärningsspelct om Kristi mantel, Kristus predikar i båten för flickor och sjömän, som sitta på bryggan, De vise männen, tre vulgära gamle män, som knappast bära vishetens märke pä sina ansikten. Kristus och Nikodemus är väl i karaktäristikens djup det främsta af hans verk från de senare åren, då påverkning af Rembrandt, af Rubens, af gamla flamländare varit märkbar i hans konst.

Det uppslag, Uhdc gifvit, idén att föra Kristus in i det samtida lifvet, upptogs med större eller mindre konstnärligt allvar af mälare i olika länder. Jean Beraud förde Kristus in bland parisiska börsmän och lät en annan gång korsfästelsen ske på Montmartres höjd, hvarifrån en harmsen blusman knyter näfven ner mot samhället. Detta var uppenbar reklamkonst. Lhermitte satte Kristus som »L'ami des humbles» vid blusmäns bord, Edelfelt förde honom upp till Finlands björkdungar, Skredsvig lät honom i en obetydlig lekmannapredikants skepnad besöka en norsk by. Ingen nådde det naivt osökta, som fanns i Uhdes första bilder. Men hans innerlighet i känsla och uttryck har påverkat mången, det finns något däraf hos Dagnan-Bouverets späda, älskliga madonna, som ömt trycker det sofvande barnet till sitt bröst, och äfven i några yngre tyskars tolkning af de bibliska motiven.

Liksom James Tissot under studier i Palestina sökte typer och miljö till skildringar af Jesu lif — 350 liffulla och karaktäristiska kompositioner — så bygde äfven Bruno Piglhein sin berömda stämningsfulla rundmålning »Korsfästelsen» på lokalstudier, och åt sin »Kristi begrafning» gaf han en imponerande naturbakgrund i de höga klippväggar, framför hvilka de små människorna röra sig.

I Tyskland bilda 1880- och 90-talen en splittringens men ock en samlingens tid, splittring mellan de konservativa å ena sidan ocli å den andra de moderna, antingen man vill kalla dem realister eller nyidealister. Fantasikonsten mottogs med lika energiskt motstånd som förut valörmåleriet, den lärda kritiken predikade estetik och utdömde tämligen konsekvent och med ett öfverflöd på fraser just det inom konsten, som bar inom sig ett friskt pulserande lif.

Trots all ugglelåt om konstens förfall och snara undergång har denna sista tid för Tyskland medfört en växt inom konsten, som rent af bildar öfvergången mellan gammal tid och ny. Ännu 1893 talade själfva Lenbach på en konstnärskongress i München med harm om den uppstudsighetens anda, som trängt in äfven i konsten, om den »skönhetsöfvergifna naturalism», hvars utbredning det vore akademiernas plikt att hämma, om den »pietets-lösa inbilskheten» hos det unga släktet, som »ej vill stå i skuld hos stora förfäder, som vill se bort från all tradition och börja konsten från början». Och detta tal hade sin applåderande publik och blef ansedt som ett ord i sinom tid —

fastän det visar så föga blick för det, som rör sig inom den samtida konsten, hvilken minst af allt ringaktar de store bland förfäderna.

Mera än någonstädes behöfdes i Tyskland en motvikt mot den ortodoxa kritiken, en fri kritik utan fördomar och utan skygglappar för ögonen. En dylik oppositionell kritik uteblef ej häller, den blef på en gång ungdomligt djärf och buren af tysk solid kunskap. Gent emot det konsekventa öfvervärderandet af det tyska, som man ännu i dag finner i en del tyska arbeten, i synnerhet i populärt hållna verk, som söka den stora publiken till läsekrets — stälde dessa nyhetsmän Tysklands konst i jämförelse med andra länders, afsatte åtskilliga lokalstorheter men tog under sitt hägn hvarje yttring af germansk konst, som på samma gång var god konst. Och denna fria kritik kan vara stolt öfver sin delaktighet i arbetet på upplysning och på konstintressets och konstförståendets vidgande.

Bland konstnärerna medförde denna tid en stark rörelse — i Tyskland liksom snart sagdt öfverallt i världen. Litet hvarstädes hade konstnärerna fordrat frihet från de styrande institutionerna och tagit sina egna angelägenheter i egen hand. Dylika schismer hade ägt rum i Paris, London, Petersburg, Köbenhavn, Kristiania, Stockholm, till och med i Japan hade redan 1889 ett oppositionsparti bildat sig, ett år innan salongen i Paris blef öfvergifven af en hel del konstnärer. I Tyskland blef München det moderna genombrottets stad, och från den konstnärliga oppositionens organisering därstädes daterar sig en ny dag i Tysklands konstlif. Att Secessionen i München blef utvecklingens drifvande kraft inom Tyskland, har länge sedan blifvit erkändt äfven från de mest konservativa håll både i och utom landet.

Det var 1893, secessionisterna i München skilde sig från die Künstlergenos-senschaft och förklarade sig ämna utställa som sluten grupp. De fingo först tillstånd att deltaga i Berlins vårutställning, i sina egna salar, med sin egen jury och egna upphängare. I München ha de hvaije sommar sin internationella utställning samtidigt med konstnärssamfundets utställning i Glaspalatset. I Berlin, Dresden, Karlsruhe, Dusseldorf och på flera andra platser ha seces-sioner bildats, och på hvaije tysk utställning ha dessa sina särskilda rum med skyltar angifvande gruppens namn — ingen harmas numera öfver detta och ingen söker trakassera dem. Museerna göra utan åtskilnad inköp hos secessionister och hos akademister och anstränga sig för att få de nya riktningarna väl representerade. Nu ser man i Berlins nationalgalleri en hel rad franska impressionisttaflor, och nu söka vederbörande genom att samla prof äfven på nya riktningar hänvisa publiken till utlandets rådande strömningar. Nu har man blifvit rädd för isolering, för ensidig tyskhet, men man är ej längre rädd för att lära af andra, ej rädd att tappa bort sig själf i efterapning. Dörrarna till utlandet stå vidöppna, det nya och ovanliga saknar aldrig insiktsfulla förklarare, museerna äro öfversiktligt ordnade i pedagogiskt syfte — ingenstädes får man en så klar öfverblick af den historiska utvecklingen som i Tysklands museer — och där är ingen brist på vakenhet och talang hos ledarne. Man har lärt sig tro på den tyska konstens växtkraft och på dess förmåga att stå på egna ben, och man har skäl att tro därpå.

Trots alla sträfvanden att göra Berlin till hufvudstaden äfven i den tyska konstvärlden, har Munchen rätt att fortfarande nämnas först. I Berlin tar sig den officiella konsten retsamt breda låter, och hos folket är konstintresset mera en modesak än en känslosak. Ännu i dag är det de braskande patriotiska, de sött sentimentala och de berättande ämnena samt porträtt af sköna damer i baltoalett eller teaterkostym, som lägga beslag på publikens intresse, och om söndagarna är trängseln i Zeughaus vida starkare än i museerna. Konsten i München är vida mera varm, blodfull, äkta. Den är mera hemma, mindre som i Berlin en gäst, som man är angelägen om att se under sitt tak, därför att hans därvaro sprider glans öfver huset.

De öfriga tyska konstskolorna ha genomgått en utveckling, liknande den i München och Berlin. I Weimar, som varit den nya klassicismens hufvudsäte, blef nyhctssökandet enligt tysk

PRELL: DANZIQS SÄNDEBUD INFÖR DOGEN MARINO QRIMAN1. Frwk I rådhuut i Danzig.

åsikt väl hetsigt och brådskande. Hagen var där den enkla och äkta stämningens sökare. Med mera säkerhet och lugn gick man framåt i Karlsruhe, där särskildt landskapet hade lef-nadskraftiga representanter i Schcenleber och Kallmorgen. 1 Frankfurt hade man länge visat envishet och begär att gå sin väg för sig — i Hans Thoma fick

Frankfurt sin egen målare.

De erkända konstriktningarna frodas naturligtvis, och bland den så kallade stora konstens målsmän finnas de som vidga dess gränser och verka förmedlande mellan tradition och fordran på individuel karaktär.

Det monumentala måleriet har sina representanter bland andra i Geselschap, hvars friska naturstudier förstelnades under utarbetandet, i Ferdinand Keller, hvars kejsar Wilhems apoteos med all rätt blifvit kallad en cirkustablå — taflan, som framställer kejaren, Bismarck och Moltke, omgifna af segergudinnor, troféer och bråte, köptes naturligtvis af Berlins nationalgalleri och betalades med 50,000 mark —, i Peter Jansen, Artur Fitger, Knille, Hermann Prell m. fi. Den sistnämde har fått namn som det samtida Tysklands främste monumentalmälare — hans fresker, senast de i tyska ministerhotellet i Bom med germanskt mytologiska ämnen, visa stor skicklighet i anordning och utförande men knappast en djupare konstnärspersonlighet.

I München var Bruno Piglhein (f. 1848, d. 1894) jämte Stuck den frodigaste talangen.

Bland hans arbeten äro att beakta — förutom de redan nämda, »Kristi grafläggning» och panoramat »Golgata» — »Moritur in Deo», ängeln, som sväfvar ner och kysser den korsfäste på pannan, och »Den blinda», flickan, som stödd på sin staf går fram öfver ett fält med röda blommor. Lätt hand, liflig improvisationstalang, stort konstnärligt kapital förde Piglhein med sig, hvilket område han än valde. Han målade äfven idyller, dansöser, pierretter, allt med ledighet och elegans.

Elegansens målare bland konstnärerna i München är eljes Albert Keller (f. 1845), ansedd att vara Tysklands främste artistiska gourmet, virtuos i salongslifsbilder och porträtt af damer af värld, alltid solid och fast i studiet.

Äfven han har på det bibliska området åstadkommit en känslig och rörande skildring af »Jairi dotters uppväckelse», där flickans frånvarande blick är gifven ined innerlighet, och i

»Hexsömnen» söker han uttryck för det hvpnotiska, dä han skildrar den unga kvinnan pä bålet, leende i salig extas, medan elden flammar omkring henne.

Äfven Hugo Habermann (f. 1849) hör till försökarne inom denna krets.

Kaska, karaktärsfulla teckningar, en skarp karaktäristik i sensationella ämnen som >Ett sorgebarn» — modern med sin bröstsjuke son på besök hos läkaren — dessemellan bacchan-tinnor, Salome och andra modellstudier — de jag sett ha oftast haft en kraftig men rå, ibland rent af äcklig färg med smutsigt gröngult som hufvudton. Han prisas dock för koloristisk sensibilitet.

Bland de nyideela i Munchen äro Julius Exler, kolorist och ljussträfvare i sina sagomotiv, hafsbilder, Kristus på korset hägrande för de bedjande kvinnorna, Karl Hartmann (Adam och Eva), Hans Unger, som tycks teckna bättre än han målar — hans »Musa» (i Dresdengalleriet) med fladdrande hår, sedd en face mot mörkblå himmel och haf, har gått igen som afßschteckning, Riemerschmid (»Paradiset») m. fi.

Bland berlinarne har inom fantasimåleriet Ludvig von Hofmann väckt mesta uppseende genom sin stora »Idyll» (1896), med figurer i naturlig storlek, en gosse blåsande flöjt för en ung kvinna, med stark, mättad kolorit och summarisk behandling. På det rent dekorativa området har Hofmann sedan varit en af de ifrigast verksamma.

Den robusta realismen fick liksom valörmåleriet med holländska anor sina tolkare såväl bland nord- som bland sydtyskarne. Redan 1886 fick man se en så djärf målning som Arthur Kampfs »Die letzte Aussage» signerad Düsseldorf — ett verk, så föga typiskt düsseldorfskt som något, brutalt och bredt måladt, figurer i naturlig storlek, käckt naturstudium. Kalckreuth i sina karaktärsstudier — »Ålderdomen» t. ex. i gestalt af ett par urgamla gås-vakterskor sittande på ett fält — är befryndad med Liebermann liksom med samtida belgiska konstnärer. Dettmann i sina fiskarscener och i »Såningsmannen» i Dresden med stor och vacker stämning visar poesi i naturstudiet. Den mångsidiga Skarbina har gått med i den moderna rörelsen genom impressionism till experimenterande kolorism, har följt fransmännen i deras sträfvan från Manet till Besnard.

Interiörmålningen, till hvilken Israels och efter honom Liebermann och Uhde gifvit klafven, fick skickliga företrädare i Hæcker, Klaus Meyer, som gärna klär sina politiserande kannstöpare i holländska slokhattar och placerar dem med

sina pipor nedanför ett fönster, Kuel, omtalad som Liebermann» främste medtäflare i frilufts- och rumstudier, mera virtuos, mera smidig än denne (»I barnhuset i Lübeck»), Walter Firle, hvars i svart och hvitt klädda bleka flickor sjungande för sin gamla sjuka skolföreståndarinna (1886) visade ett känsligt belysningsstudium och var representativ för hela riktningen. Ett rum, belyst från ett fönster i fonden, så som Israels och Uhde anvisat, gamla bygnader med tegeltak utanför, förkärlek för hvitt i kostymerna, hvita dok öfver bleka kvinnoansikten — det är det typiska motivet.

Det bayerska landskapet har sin representativa framställare i Karl Haider. Bland berlinarne är Leistikow i sina landskap en representant för sökandet efter dekorativ linieverkan och enkel och summarisk hållning både i linierna och färgen. Eugen Bracht och flera vore att nämna som stämningsmålare.

Landskapet har ock i Worpstvedeskolan, som efter 1895 gjort sig gällande på tyska utställningar, gifvit vackra prof på intimt naturstudium. Worpswede, en liten by nära Bremen, har blifvit Tysklands Glasgow, och skolans utgångspunkt är uppenbarligen att söka hos skottarna, dess sträfvan är alldeles densamma som deras: djup i naturkänslan, karaktärism i landskapet, stark färgklang. Naturen kring Worpswede är bördig och saftig med ekskogar och björk, kanaler genom fälten, och luftens fuktighet åstadkommer ett rikt färgspel. Det är färgen, ej formen, som råder i denna natur och följaktligen äfven i Worpswedeskolans måleri. Detta är typiskt nordtyskt, det visar dessutom en

omedelbar, ärlig naturiakttagelse, osökta motiv, i regeln gifvande en liten bit natur — ett stycke slätt i storm, vid månuppgång, i höstgrått väder, kyrktornet bakom dungen en sommarkväll, sommarmolnet som tornar upp sig öfver höjden, en tidig vårdag med dess klara färger, solglitter efter det befruktande vårregnet, höstaftonens stormhimmel öfver slättbygden, som liggeri mörker,alla dessa stämningar, som erbjuda sig för landtbon under intim samman-lefnad med modem naturen.

Den förste målare, som — för ett tiotal år sedan — slog sig ner i Worpswede, var Fritz Mackensen. Kraftfull karaktäristik och solid förenklad framställning finns i hans bondelifsbilder. exempelvis hos den sörjande bondfamiljen vid barnets lik, där allt är på enklaste sätt skildradt utan spår af düsseldorfsk sentimentalitet men vältaligt i sin ärlighet. Från skilda trakter ha de andra kommit dit: Heinrich Vogeler, sagoberättaren, romantikern i kretsen, Fritz Overbeck, Hans am Ende, Modersohn m. fl.

Kanske dröjer det ej länge, innan Worpswedeskolan förlorat sin naivitet, fastnat i formerna och fått sin kodex fastslagen. I alla händelser är det ett vackert uppslag, kretsen gifvit.

LEISTIKOW: MORGONSTÄMNING. Oljemålning.BARTHOLOMÉ: DE DÖDES MONUMENT. (Hufvudgrupper!). Parit, Pèrs-LachaiM.

XIII.

SKULPTUR OCH ARKITEKTUR UNDER DE SENASTE

ÅRTIONDENA.

1.

Medan måleriets sökande efter egen mark och egna idéer rörde sig mellan olika, ofta hvarandra rent motsatta synpunkter, så bygde skulpturen sin formvärld utan starka slitningar, utan nervositet, utan kastningar mellan ytterligheter. Äfven här gjorde sig tidens fordran på karaktär, lif, personlighet gällande, och nya områden lades till de gamla, liksom smaken skiftade. Skulpturens modernitet betecknas i stort af dragningen till det reela, till det i linier och form rörliga, måleriska, till det karaktäristiska och det dekorativa. Intryck från medeltidsskulptur, från tidig renässans och gotik göra sig gällande men ock från högrenässansen och barocken, äfven i den sist-nämdas ganska långt gående yttringar, och slutligen också från det moderna realistiska måleriet. Millets bönder och Jules Bretons bondkvinnor få sin motsvarighet i fransk och belgisk skulptur — än idealiserad realism, än med brutal skärpa men onekligen ock med upptäckande af nya skönhetsvärden på områden, förut belägna helt och hållet utanför konstens och skönhetsvärldens gränser.

Monumentalskulpturen — sig tämligen lik öfverallt — har tagit sig uttryck i ett otal af statyer på städernas torg och i

parker, statyer till häst och

REINHOLD BEGÅS: WILHELM l:« MONUMENT (Hufvudgruppan). Berlin.

till fots af furstar och generaler i uniform, af historiska personligheter från gamla tider och af moderna herrar i redingot, med glasögon och utan. Ryttar-

SACCONI: VITTORIO EMANUELE-MONUMENTET I ROM.

(Efter gipsmodellen.)

stoderna bli allt mer kolossala och göra onekligen ibland intryck af, att konstnären sträfvat till att verka minst lika mycket genom massan som genom den konstnärliga innebörden.

Så är förhållandet exempelvis i Heinhold Begås' i väldiga mått tilltagna kejsar Wilhelm-monument i Berlin. Hur tröttande verkar det ej — trots vackra detaljer och trots liufvud-gruppens monumentala och alls ej uppstyltade hållning — genom sin stora apparat, genom alla de hopade föremål, hvilka skola uttrycka Tysklands välde: örnar' kronor, kanoner, gevär och andra vapen i stora högar, fanor, lagerkransar, ilsket grinande lejon och de fyra segergudinnorna, olyckligt uppspikade på sockeln. Det väldiga monumentet — på vår afbildning synes endast midtpartiet — är för öfrigt inklämdt på en alltför trång plats mellan slottet och Spree, vänder ryggen åt floden och staden för att breda sig i sin prakt för den, som ser det från slottets fönster.

Segermonumenten äro i en tysk stad lika oundgängliga som Bismarck och Moltke till häst eller till fots, omgifna af allegoriska damer, och som Garibaldis och Vittorio Kma-nueles statyer hvart man kommer i Italien. På Tysklands torg stå Viktoria eller ßorussia, starkt bygda kvinnor med hjälm, slagsvärd, brynja och lejon, representerande den väpnade freden och i regeln med en mycket barsk och stridshågad uppsyn. De stora segermonumenten äro af olika valör, Siegessäule i Berlin är, som bekant, alltigenom smaklös, och Drakes segergudinna däruppe — med sina tunga kjolar, som blåsa upp baktill — är en af den moderna konstens mest klumpiga kvinnor. Det stora monumentet vid Nieder-wald af Schilling — prisadt i Meyers

konstnärslexikon som >ett oförlikneligt mästerverk» —visar samma stoltserande, af attribut och vapen öfverlastade Gcrmania och nedanför henne »krigarnes a flärd 3 och »återkomst», i tämligen ointressanta reliefer. Monumentet verkar ej ens stort på den plats vid lihen, där det är uppstälda

BRUNO SCHMITZ: NATIONALMONUMENTET VID KYFFHÄUSER.

(.Midtpartiet).

Det har varit en kinkig nöt att knäcka: huru stora man än gjort monumenten, så ta de sig föga ut, ha svårt att behärska den vidsträckta, öppna plats, de blifvit satta att pryda, och ännu mera naturen omkring sig, i fall de som den nyssnämda Germania på Niederwald eller Hermann i Teutoburger-skogen blifvit placerade på en höjd i ett landskap, synliga på långt håll. Helt följdriktigt öfvergick man till att låta arkitekturen bli hufvudsak i dylika

monument. Sacconis Vittorio Emanuele-monument på Kapitolium i Rom är arkitektur med skulptur som dekorativ prydnad. Den tyske arkitekten Bruno Schmitz (f. 1858) har funnit en ny lösning på uppgiften, på samma gång han i sina verk lyckats undvika schematiska former.

Monumentet på Kyflfhäuser med en ryttarstaty af kejsar Wilhelm (af Hundriesser) och en sittande bild af Friedrich Barbarossa nere mellan hvalfven, är hållet i tung, mäktig kvaderstens-arkitektur. Vid Deutschen Eck vid Koblenz och Porta Westphalika har Schmitz äfven rest monument åt kejsar Wilhelm, imponerande genom stora proportioner. I detta på en gång pompösa och oryggligt bastanta se tyskar uppslaget till en germansk och af det nya kejsardömets anda född monumentalkonst, ett uttryck för det enade Tysklands samlade kraft och oryggliga stadighet.

Schmitz förstår att draga nytta af platsens karaktär, att låta monumentet liksom ge intryck af att fullborda ocli afsluta naturens former. De fasta formerna, den enkla, stora konturen, den allvarliga karaktären äro hufvudsaken,

ornamentiken är skickligt insatt i massan, skulpturen endast en prydande bisak. Äfven i det nationalmonument öfver slaget vid Leipzig, som nu är under byggnad på slätten utanför staden, är det den väldiga massan, som skall verka.

Afståndet mellan dylika monument, af hvilka åtminstone de bästa göra intryck af att ha växt upp ur naturens formation, och dessa stöder, där lätt klädda, helt jordiska flickor med palmkvistar i händerna leda den triumferande gamle kejsarens häst eller lägga lagern nedanför Bismarcks ryttarstöflar, ligger i öppen dager. Motsvarande italienska monument fasthålla i regeln realiteten och uppblanda den ej med ett allegoriskt element. I Frankrike, där man har Rudes föredöme att följa, släpper man fantasien lös och visar för öfrigt ej den minsta rädsla för patos, skulle man äfven tangera det bombastiska — som t. ex. i Gambetta-monumentet af Atibé på Place du Carrousel, där segerns gudinna med trikoloren sväfvar öfver Gambetta, som med en vältalig armrörelse ordnar nationalförsvaret, omgifven af representanter för det stridande och lidande fosterlandet. Det är typiskt nog, att denna hufvud-grupp fått till omgifning diverse figurer, som öfverraska genom den absoluta frånvaron af vare sig krigiska eller fosterländska emblem och som ha den enda uppgift att vara vackra, monumentalt utförda människostudier. Skulpturens hufvuduppgift, den att konstnärligt förklara skapelsens främsta verk, människan, glömmes mindre ofta af de romanska folken än af de germanska. Den officiella tyska skulpturen måste först och främst taga hänsyn till beställarens kraf — de konstnärliga hänsynen komma i andra rummet. Att de franska statyerna af republiken äro hållna i klassisk stil är mindre att undra på, likväl har äfven i ett af de republikanska

AUBÉ: GAMBETTA-MONUMENTET.

Parit.

monumenten, i Dalous > Republikens triumf», aftäckt 1899 på Place de la Nation, konstnärens personliga fantasi sprängt formerna. Det är mest barock i den omfattande gruppens hållning, pompös och ståtlig, rörlig och]iffull men föga samlad och ej ett spår klassisk. Uppslaget, republiken dragen af lejon på sin segervagn, körd af Friheten med sin fackla och omgifven af Arbetet och Rättvisan, medan Fredens gudinna blomsterströr den väg, där hon dragit fram, är lika typiskt för den franske konstnären som dessa till tänderna beväpnade, strama Borussior med kejsarkronor, kejsarörnen o. s. v. för den tyska fantasien. Ett godt exempel ger Eberleins stora relief »Tysklands genius», som skyddar kejsarkronan och håller svärdet redo. Begås' Bis-marcks-monument för Berlin visar enligt skizzen bland annat Germania lyftande kejsarkronan och trampande under sina fötter en grinande drake.

FRAMPTON: DROTTNING VIKTORIA. Marmorstaty. Nordensvan, Konsthistoria. 50.

Naturligtvis gäller det om alla monument, att ju mindre officielt bunden konstnären varit, ju mera intimt han kunnat uppfatta sitt föremål, dess mera har han också gifvit af fantasi eller af mänsklig karaktäristik. Jämför de på hög befallning gjorda skulpturerna i Siegesallé i Berlin med i frihet skapade verk utan fosterländskt syfte. Jämför en renlärig Kristusbild för en kyrka med Antokolskys fängslade Kristus med den djupt mänskliga känslan af vemod och sorg inför människornas blindhet och ondska. Eller ställ denne ryske skulptörs historiska karaktärsstatyer i jäm-bredd med flertalet af dessa bronsgubbar, som hindra trafiken på torgen i städerna. Det är med förvåning man finner, att någon gång en konstnär till och med i en representationsbild vågat gifva en realistiskt lefvande framställning af föremålet, som engelsmannen Frampton t. ex. i sin staty af drottning Viktoria, sittande på tronen i kunglig skrud — där den gamla damens ej synnerligen formsköna kroppsbygnad ger ett rent af groteskt intryck utan att man likväl kan tala om karrikatyr. Man får gå tillbaka tillgamla spanska porträtt (Velasquez, Goya)för att finna en så ovördsam behandling af kungligheten.

DALOU : REPUBLIKENS TRIUMF. Pari».

2.

Inom skulpturen är det utan all fråga Frankrike, som fortfarande intager hedersplatsen. Den franska skulpturen är den gren af århundradets konst,

__i_ som visar den mest förfinade kultur,

den största jämvikt mellan mål och medel, mellan vilja och kunna. Det är intet absolut nytt, den söker, det är intensitet

och intelligens i naturstudiet, det är formadel och fördjupad formkaraktär.

Bland detta skedes målsmän för fransk skulptur har Paul Dubois (f. 1829) oftast blifvit nämd som den främste. I finhet och nobless lämnar hans konst intet öfrigt att önska — den kan kallas resultatet och sammanfattningen af Frankrikes konstnärliga odling, kunskap och smak.

Dubois, som först vid 27 års ålder fick sin konstnàrskallelse klar för sig, gick ej vägen genom akademien men väl genom Italien, där han studerade i flera år. I >Narcissos vid källan (1863) visade lian, hur känsligt han kunde uttrycka mänsklig skönhet i antikens anda, bronsstatyerna »Johannes döparen som barn» och »Florentinsk sångare» (1864 och 65) visade intryck af florentinsk konst, af Donatcllos och Ver-rocchios sunda realism i framställandet af gossekroppens smidighet och styrka, (irundliga studier af de gamle men full själfständighet i formgifning och uttryck utmärker hans konstnärskap, som behärskar ett stort område. I »Eva» har han gifvit ett förkroppsligande af kvinnan i hennes fulla, frodiga lifskraft, kvinnan, som ger kärlek och ger lif. Storhet i förening med enkelhet har gjort de fyra statyerna, som tillhöra generalLaMoricièresgrafvård i katedralen i Nantes, ryktbara: Tron, Visheten, Barmhärtigheten, Mannamodet. Monumentets hufvudfigur utgöres af den döde krigaren liggande pä sarkofagen i sin svepning med krusifixet i sina knäppta händer. I synnerhet ha La charité och Le courage militaire blifvit förebilder för åtskilliga liknande verk — den sistnämde bland annat för Begås' krigarbilder i Ruli-

DUBOIS: FLORENTINSK SÅNGARE. Brons (Paris, Luxembourg).

meshallc i Berlin. Dubois' Mannamodet är i sin ordning uppenbarligen utgången ur Michel-angelos mediterande Lorenzo i Mcdicéernas grafkapell, men om efterbildning kan ej bli tal, sä stor är olikheten i de båda verkens hållning och karaktär. I stilsinne och pittoresk hållning täfla Dubois' ryttarbilder — Jeanne d'Arc, Montmorency på slottet Chantillys borggård — med Frémiets till samma område hörande verk, och som porträttör tillhör han sin tids ypperste mästare — framstående äfven som porträttmålare i sina själfulla dam- och barnbilder. Jämvikt, lugn, behärskning, gedigenhet adla hans verk.

Hans utveckling går frän intryck af antika former (»Segraren i tuppfäktningen»Martyren Tarcinus») till belt och hållet modern och fransk uppfattning. Hans Eva är nog utfordrande och Diana med bågen poserar onekligen, men »La femmc au paon» är glansfullt representativ för hvad »den parisiska Praxiteles», som ock blifvit kullad »det afkläddas poet» ville och kunde. Här är intet klassiskt gudinnenamn klistradt på figuren, hon har inga allegoriserande attribut. hon är intet annat än en själfmedvcten ocli stolt dam, där hon står i ohöljd nakenhet bredvid den kråmande påfågeln, stolt öfver sin praktfulla, allt betvingande skönhet — en modern Venus, som ej koketterar med något försök att skyla någon del af sin kropps fägring Utan vet livad den är värd och att den tål att ses. På det monumentala området har Kal-j»uière åstadkommit kraftfulla och effektrika verk af afgjordt modern hållning — t. ex. statyn af kardinal Lavigcric med korset lyftadt Öfver sitt hufvud.

Barrias (f. 1841), som i gruppen »Den första begrafningen» (Adam och Eva kärande den döde Abel) täflar med Dubois i nobel tolkning af formkaraktären — mannens, kvinnans, ynglingens — och i osökt och ädel känsla, närmar sig i andra verk, i grafmonument, i gruppen »Elektriciteten», barockens uttryckssätt och påminner ock om att den franska skulpturen ej är blott behagfull och sinnlig, utan äfven äger monumental styrka, ej endast är pompös och stoltserande, utan kan äga verklig storhet i uttryck och karaktär. Lanson

DUBOIS: »LA CHARITÉ».

Marmorgrupp (Domkyrkan i Nantes).

Till 1870-talets skulptörer höra Chapu (den något traditionella sittande Jeanne d'Arc och framför allt den vackra bilden »Ungdomen» på Henri Reg-naults monument), Saint-Marceaux (»Grafvens genius»), Delaplanche (Eva, Musiken med dess mclodiösa rytm i linier och rörelse), Idrac, hvars »Orm-tjuserska» visar ett konsekvent genomförande af personlig karaktär i formerna och uttrycket. Men bland det kvinliga behagets och de smidigt eleganta formernas dyrkare är Alexandre Falguière (f. 1831, d. 1900) skedets mest representativa skulptör.

(Spartàkus' ed, »Järnåldern») och många andra konstnärer kunde nämnas som exempel härpå.*

Bland de monument öfver kriget, som mindre förhärliga hjältarne än själfva striden, är väl det enklaste och stoltaste Bartholdii väldiga lejon på Place Denfert-Rochereau, resande sig hotfullt från sin hvila, af imponerande storhet och styrka — hvad Barye velat är här i monumentalt förenklade former nådt. Bland moderna krigsmonument är detta visst nummer ett.

Till krigets minnesmärken höra ock Anto-nili Merciis »Gloria Victis» med dess förträffligt uttryckta rörelser och jämvikt och gruppen <Quand mëme», kvinnan från Elsass, som rycker geväret från den döende soldaten för att själf fortsätta striden. Vill man se Merciés konst i dess olika faser, bör man från detta monumentalverk, som i fullt realistisk dräkt söker samma verkan som de antikiserade grupperna på Schloss-brQcke i Berlin, gå att se den käcka »Genie des art» utanpå Louvre åt Seine och sedan påminna sig dubbelbysten af två unga flickor, som visar den moderna skolans frihet och karaktäriseringskonst.

Som de mest originella i denna konstnärskrets pläga nämnas Dalou och Rodin. De höra båda till de skulptörer, som anses sakna plastisk stil, båda ha ofta retat kritiken, men aldrig ha de lämnat kritiken liknöjd. Båda äro genombildade i sitt fack, ha sin konsts teknik fullt i sina händer, och ingen har förnekat dem kraft, allvar, tro på sin sak.

Jules Dalou (f. 1838) är framför allt monumentalkonstnär.

Kraft i anslaget utmärker hans konst, käcka, djärfva linier, liflighet i rörelsen, i reliefen liksom i gruppen. Hans stora, i deputeradekammaren uppsatta relief, Mirabeau i spetsen för tredje ståndet utslungande de ryktbara orden:»Säg konungen, er herre, att vi äro här på folkets befallning», är en karaktärsfull historietafla i marmor, af lugn och värdig hållning, »den mest måleriska och färgrika bland reliefer» har den blifvit kallad. Att monumentalt fånga och återgifva en ögonblicklig rörelse har Dalou vågat sig på i Delacroix' monument i Luxembourgparken, där konsten i en

* I Glyptoteket i Köbenhavn är denna tids franska skulptur på ett storartadt sätt representerad i en hel följd marmorexemplar — Dubois' »Eva» finns till och med i två exemplar. Utom Dubois träffar man där Mercié, Falguière, Idrac, Chapu, Barrias, Delaplanche företrädda genom flera af sina bästa verk.

DELAPLANCHE: MUSIKEN. Marmor (Paria, Grand Opera).

ungdomlig Apollogestalt applåderar gubben Tiden, som ej utau ansträngning upplyfter Hyktet, en ung, ganska stadig kvinna, sä hon skall kunna lägga en lagergren framför Delacroix' byst. I virtuosmässig*komposition och storartadt behärskande af utförsmedlen hade han förut åstadkommit den stora, figurrika gruppen »Silens triumf» och gaf på det området sitt hufvudverk i »Republikens triumf» (i skizz utstäldt redan 1879, aftäckt 1899). Men i innerlig och djup konst gaf han sitt bästa verk i Blanquis' grafmonument på Père-Lachaise. Liksom Rude i Cavaignacs monument framstälde han den döde liggande insvept i ett lakan, men det upphöjda lugnet hos Rude var hos Dalou blandadt med ett gripande uttryck af lidande och bitterhet, och den dödes tärda kropp bar spår af en lång och upprörd lefnads utslitande kamp. Dalou — själf kommu-nard och efter 1871 landsflyktig i flera år — har här gifvit ett gripande uttryck åt sin känsla och pietet för Blanquis' lidande, kanske ock för hans ihållande strid mot samhället.

Det har ej saknats opposition mot den samtida skulpturen. Den redan i århundradets midt uttalade förebråelsen, att den saknade gemenskap med det samtida lifvet, att den i det oändliga upprepade gamla former och i själfva verket var en död konstart, upprepades med ökad styrka, exempelvis af den obillige Huysmans, som utdömde både skulptur och arkitektur, liksom äfven större delen af måleriet. Af samtida franska skulptörer räknade opponenterna som representanter för lefvande och modern konst knappast andra än Dalou, Rodin, Dampt, Bartholomé och Injalbert, hvars små älskvärda och liffulla grupper — nymfer, satyrer, bacchanter — gåfvo honom platsen som en modern Clodion. Den främste bland »les consacrés» är Bodin, mästaren framför alla, »à 1'heure présente le seul artiste capable de faire panteler et crier le marbre», som Huysmans redan för ett tiotal år sedan yttrade.

Auguste Rodin (f. 1840) studerade för Barye och för klassicisten Carrier-Belleuse, vistades sedan fem år i Bruxelles, där han medverkade i det dekorativa utsmyckandet af börsbygnaden och lärde sig lämpa framställningssättet efter krafven på dekorativ konst. 1864 refuserade salongsjuryn hans karaktärsfulla porträttmask »Mannen med den krossade näsan». 1877 utståide han statyn »Kopparåldern», som, när den återuppstod i brons 1880, medaljerades och Inköptes för Luxembourg, liksom ock den närmast efteråt följande statyn »Johannes Döparen predikar». Sedermera har han hört till de ifrigast omstridda konstnärerna, lika ofta och energiskt nedgjord och förklarad för sensationssökare

och halfgalen som Delacroix före honom och Böcklin i Tyskland samtidigt. Drift med publiken är ett uttryck, som mer än en gång blifvit fäldt framför hans verk, och gång på gång har man »saknat hans fulla talang» och erkänt såsom

BARRIAS: DEN FÖRSTA BEGRAFNINGEN.

Marmor (Luxambourg, Paria).

mästerverk lians arbeten från tio år tillbaka, medan hans nyaste ansetts visa ett beklagligt nedåtgående. Bland hans senare arbeten äro dels de grupper — oftast helt små — där han ställer manlig och kvinlig skönhet och formkaraktär som hvarandras motsats med smekande

behag och darrande känslighet i - rytm och form och där han drifver »la culte de la chaire» längre än någon annan modern konstnär

— dels porträttbyster, där han återger fransk världsdamselegans lika delikat och kokett som han med djup och karaktär och monumental storhet i behandlingen ger manliga typer (Rocheforts grofva ansikte och kalla blick, Victor Hugos tän-karehufvud, Dalous själfulla apost-ladrag), dels monumentala verk, och det är dessa, som hållit striden liflig omkring Bodins namn: gruppen »Borgarne i Calais», Hugos monument och senast Balzacstatyn (1898), som var bcstäld af Société des gens de lettres men ej blef gillad af föreningen, som i stället be-stälde en annan staty af Kalguicre och fick af honom en sittande, intetsägande och intresselös Balzac. »Underjordens portar» med en mängd grupper i relief, fantasier öfver Dantes Inferno, är Bodins senaste storverk. Hans område sträcker sig från monumentalplastikens största uppgifter till de mest delikata, subtila små kabinettstycken. Han har gjort fullt realistiska porträttstatyer

— bilden af Bastien-Lepage t. ex — och släppt sin fantasi lös i det ännu ej afslutade Victor Hugo-monumentet, där han framstält Hugo i det närmaste naken, sittande på en klippa. Stormen i skepnad af en flygande genie hviskar i den rufvande skaldens öra, och med en bredt poserande armrörelse sänder han sina ord ut öfver världen. Alltså ej fråga om ett porträtt af Hugo utan en fantasi öfver honom, en vision af hans andliga kraft. Ännu djärfvare i uppslag och utförande var Balzac, bilden af eu gigant, uttryckande öfvermänsklig styrka och öfvermänsklig smärta. Insvept i sin fotsida kåpa kommer den väldiga gestalten skridande fram, han ryggar tillbaka för de bilder han ser, hela mänsklighetens sorg och elände glider förbi hans själs öga och ett uttryck af förstelnad fasa breder sig öfver hans ansikte. Denne Balzac är siaren, som blickar ner i människosjälens djup och genomskådar världsgåtan.

MERCIÉ : .QUAND MEMEU Marmor (Tuilerietridglrden, Paris).

Rodin utställer lika ofta ofullbordade som afslutade arbeten och är ej det minsta skygg för att visa, hur hans verk tillkomma, hur de växa sig fram ur leran eller stenblocket, fa allt tydligare form, vakna till eget lif. Han lämnar gärna de kroppsdelar, som ej äro afsedda att tilldraga sig uppmärksamhet, mera antydda än genomförda och samlar utförandets styrka på de delar, dit han företrädesvis vill rikta åskådarens blick. Han öfverför djärft på skulpturen hvad landskapsmålarne lärt allmänheten att fördraga i måleriet, urvalets konst, konsten att koncentrera intrycket. Balzac utgör höjdpunkten af detta sätt att spara ut det mindre väsendtliga — där äro endast grunddragen i formerna liksom i ansiktets uttryck angifna men intet genomfördt, liniernas enkelhet drifven till sin yttersta gräns. Det hela verkar rudimentärt, gör intryck af en gammal bild funnen i jorden med alla detaljer och kanter afslipade och afnötta.

Också hår är det en ögonblicklig rörelse, Rodin framstält, Balzac går framåt och ryggar hastigt tillbaka för sina inre syner. Rodin gjorde sex olika nakna modeller till statyn, innan han höljde den i Balzacs historiska dominikanerkåpa. Redan hans predikande Johannes var en gestalt, som gick framåt — med långa, dröjande steg, grubblande, genomträngande blick. »Borgarne i Calais» gå, äfven de, alla sex gubbarna, som offra sig för sin stads räddning, de gå i rad utan att ha minsta tanke på liniernas skönhet, utan fraser och gester.

Rodins konst är alltigenom skulptur. Han ser skulpturalt, ser alltid formen, och på hans intensitet i formens genombildande ha vi prof både i hans med skälfvande känslighet genomförda kvinnobilder och hans med intensiv energi modellerade »Tänkaren», där formkarakteren konsekvent uttalas i hvarje detalj af den nakna kroppen, ingen död punkt, det hela ett enda och ett starkt ackord. Detta personliga lif I konstverket fanns redan i Rodins första staty

»Kopparåldern» — den primitiva människans uppvaknande till medvetande af hvad det innebär att vara människa har konstnären här sökt symbolisera. Kör Rodins våldsamhet är »Stridens genius» betecknande — hon som rasande knyter sina näfvar, ena vingen bräckt, hämdens genius, skrikande af ilska.

Man kan förundras och känna sig osäker inför ett eller annat af

Rodins verk. Men ur dem alla talar den kraftigaste personlighetskänsla. Rodin kan förefalla oklar, bizarr, men han behärskar alltid sitt temperament, hans konst är hans egen. Liksom Ibsen har han med åren blifvit alltmera hänsynslös gentemot tradition och erkänd smak. Någon har sagt att han drifver själen ut i kroppens yttre. Det är träffande, karaktäristiken i hans bilder kommer inifrån, men han glömmer aldrig, att det är i formen han har att uttrycka sin tanke. Det mest intensiva studium af människokroppen —

RODIN: JOHANNES DÖPAREN.

Brons (Paris, Luxembourg).

helst i rörelse — ligger till grund för hans konst. I den exakta, på den mest ingående kunskap fotade, personligt kända naturefterbildningen ha få uppnått honom. Men han har i sina större verk företrädesvis sökt helheten, den stora konturen, formens valörer, liksom målaren studerar färgernas. En hvar som lärt sig förstå hvad konstnärligt naturstudium är, skall ock förstå det uttalande, att Rodins studium af människokroppen börjar där Thorvaldsens slutade. Hos Thorvaldsen var liniernas rytm och ämnets tankeinnehåll det hufvudsakliga, kroppsformernas karaktär en underordnad bisak. Att jämföra de båda är för öfrigt som att jämföra lugnet och stormen, kyla och eld, seklets begynnelses antikefterhärmning med danskt lynne och dess sista skedes individualism i dess mot regler hänsynslösaste och i dess mest intensiva uttryck af ett sydländskt, sjudande sinnligt temperament.

Bland dem, som under sista tiden gifvit förnyande personliga insatser i skulpturen, få vi ej förbigå Albert Bartho-lomé, i sin ungdom målare och impressionist, som skulptör känd hufvudsakligen genom »de dödas monument» på Père-Lachaise (1899).

Den som anser, att ordet frivolitet uttalar den franska konstens väsen, kör se denna af den mest rörande innerliga och enkelt uttryckta känsla adlade bild af de två människorna, som stilla, ödmjukt, med böjda hufvuden gå in i grafvens mörker, kvinnan med sin hand lätt hvilande på mannens skuldra. Man ser dem från ryggen, framför dem grafrummets mörker. Å ömse sidor om grafvens port ses en grupp af män och kvinnor, knä-böjande, bedjande, undergifna — alla skola de följa på samma väg. Själfva bygnaden är hållen i en enkel stil, påminnande om etruskiska klippgrafvar. På grafskulpturcns område ir detta ädla verk (afbildadt här sid. 389) 1800-talskonstens sista ord, det intager i själfva verket en af de allra främsta platserna inom den samtida konsten.

Den samtida franska skulpturen är rik på initiativ, på idéer och på förmågor. Den är ej rädd för att gå utom gränserna för konstarten, den går kanske ibland för långt i liflighet, i våldsam rörelse. Saint-Marceaux' grupp »Vers 1'inconnu» — tre flygande kvinnor i nära nog vågrät ställning och med stöd af en molntapp, som lyckligtvis skjuter upp under dem — är representativ för hvad den kan våga. Den experimenterar med nya motiv liksom

RODIN: PORTRÅTTBYST, Marmor (Luxembourg, Paria).

dersplatsen. Ponscarme var här reformator på 1860-talet och höjde gravyrkonsten ur dess förfall. Roty — utmärkt som porträttör, något som äfven gäller Chaplain — blef den moderna medaljens klassiker (de nya franska mynten från sekelslutet äro bland annat Rotys verk), medan Alexandre Charpentier är representant för hvad man kallat »stämningsmedaljen».

3.

Den moderna italienska plastiken utmärker sig för sin skicklighet, sin styrka i naturefterbildandet, sin kvicka uppfattning af det karaktäristiska i en ligur eller en situation, sitt ringaktande af allt hvad lagar heter. Dess utveckling går från Canova till Hiondi, till den ultramoderna genreplastiken. Canova går igen hos Pio Fedi (gruppen »Polyxenas bortröfvande» i Loggia dei Lanzi 1866), medan Giovanni Dupré företräder enkel realism, ofta i elegisk stämning (den

döde Abel i Palazzo Pitti, Pietà i Siena, Sapfo). I Vincenzo Vela har man sett befriaren från de traditionella formerna: Napoleons sista stunder (Versailles), Spartakus, reliefen »Gotthardstunnelns offer» — en gubbes lik bäres på en bår ut ur berget — ett blad ur det moderna arbetets historia. Med Monteverde har modernismen fullt och helt brutit igenom.

med nya material, polykrom marmor, elfenben, silfver och andra metaller. Dess område sträcker sig från det heroiska till det enkla och innerliga, från det monumentala, som ej alltid uppbäres af inre storhet, till det intima, hvars alster— exempel vis det här afbildade gossporträtt af Jean Dampt— visa fullt ut lika mycket djup i känslan som någon »intencity school» kan vara stolt öfver.

Äfven på medaljgravyrens område intar Frankrike he-

DAMPT: BARNPORTRÄTT.NITTONDE ÅRHUNDRADETS KONST.

»Jenner vaxinerande ett barn» (1873) var ett spirituelt prof på uttrycksfullt fasthållande af en ögonblicklig rörelse. I den dekorativa åskledarprydnaden, genien som fångar den elektriska gnistan, är Monteverde typisk för det behagfulla i den italienska plastiken, i sina pojk-bilder för den moderna genreskulpturen, i sina arbetarstatyer en föregångare till Meunier.

Emilio Marsilis ytterst populära rökande pojke är äfven representativ för genren liksom Ettore Ximenes' »Gli scolare del Cuore», elfva pojkar i rad arm i ann. På sista tiden har Ernesto Biondi vunnit rykte genom sin stora bronsgrupp »Saturnalia» (i museet i Rom), ett representativt prof på liflull verism och skarp karakteristik utan minsta hänsyn till plastikens officielt erkända regler och förbud.

Bronsplastiken liksom marmorbehandlingen står i Italien högt, och allt det som åstadkommes är ej lättvindigt fabriksarbete och handelsskulptur, ej heller är det slag af fotografisk naturafbildning härskande, som man ser i grafmonumenten i de italienska städerna, dessa sörjande herrar och damer, i hvilka den tekniska behandlingen af stoflerna, af siden, spetsar, slöjor, står öfver allt beröm. Äfven i grafskulpturen händer det för öfrigt någon gång, att man finner enkel och innerlig känsla osökt uttryckt.

I England representeras klassicismen efter Flaxman i främsta rummet af John Gibson och Thomas Campbell. Intryck från renässansen verkade lifgifvande hos Alfred George Stevens, medan Thomas Woolner förde prerafaeli-ternas ande öfver till skulpturen. Mera originalitet, mera sökande efter uttrycksfull modellering än efter ren form visar den yngre skolan, mera inflytande från Paris än från Rom. John Henry Foleg var realist i sina porträtt och monumentalverk. Edgar Boehm (f. i Wien) gaf bland annat i sin realistiska staty af Carlyle sittande, i nattrock, ett typiskt verk, som upplyser åskådaren om, hur litet den yttre formen betydde för Carlyle. Hamo Thornycroft (f. 1850) betecknar bland de engelska skulptörerna stadiet från David d'Anger och Rude, om hvilka hans första verk påminna, till Paul Dubois. Statyerna Stensättaren, Såningsmannen, Skördaren m. fi. gifva varianter i engelsk anda af fransmännens typer. Den vackra formen mera än den genombildade modelleringen utmärker Onslow Ford (f. 1852, i sin ungdom målare af münchen-skolan), som väckte sensation 1883 genom sin staty af Irving i Hamlets roll och sedan höll sitt rykte uppe genom Sångaren, Musiken, Dansen och det om frändskap med italiensk skulptur vittnande Schelleymonumentet i Oxford med Poesien sörjande vid den döde skaldens bår — det hela gör intryck af en prydnadssak, bräcklig och elegant, vacker men föga monumental. Henry Bates har mest utmärkt sig på reliefens område. Albert Gilbert (f. 1854) är främst känd genom monumentet öfver Henry Fawcott i Westminster Abbey. Gruppen »Segergudinnans kyss» (1882) har förebilder hos Mercié och andra.

Inflytande från Frankrike åstadkom ett modernt genombrott i den engelska plastiken, särskildt tack vare Dalou, hvars verksamhet i London, där han i flera år efter 1871 lefde som landsflyktig, blef af stor betydelse. Detta inflytande röjer sig ej blott hos flera af de ofvannämda utan ock hos Leighton, målaren, som 1877 uppträdde med sin »Atlet i strid med Pytlion», ett verk,

som betecknar ett nytt uppslag i engelsk skulptur. Ormen har ringlat sig om kämpens ben, dennes ställning är häftigt tillvriden, knappast plastiskt vacker — det som här intresserar är mera det djärfva uppslaget än den plastiska

behandlingen. Mindre fransk är George Frederick Watts i sin »Klytia» (1868) och sin formstarka hästtämjare, som sysselsatt den gamle mästaren under de senare åren.

Också den amerikanska skulpturen går från klassicism till realism. Bland klassicister äro att nämna Greenough, som bland annat framstälde Washington som olympier, Crawford, Thorvaldsens läijunge m. fi. Hos Ward är det utländska inflytandet mindre. De yngre skulptörerna — ett stort antal — ha oftast sin utbildning från Paris.

Tyskland höll i skulptur liksom i måleri i det längsta fast vid de erkända estetiska reglerna. Fördomsfria tyskar lia medgifvit, att om man på 1880-talet kom från en tysk till en fransk, en engelsk, till och med en italiensk skulpturutställning, så hade man en känsla, som om man blifvit försatt, ett tiotal år framåt, till nya och fria rymder. Sedan dess har en lifgifvande ande blåst också genom tyskarnes plastik, äfven om där varit svårare motstånd att öfvervinna än i länder med en mindre doktrinär kritik. Reinhold Begås' frodiga kvinnobilder betecknade genombrottet, lifvets inbrytande i den döda världen af traditionella marmorformer. Begås' figurer — som blefvo kallade oädla, »i gips öfversatt kött» — hade dock ej blott kött på benstommen utan också blod i ådrorna, de hade uttryck och rörlighet. Det är mycket sant, att han kastade sig i armarna på en färdigt utbildad stil, att den svängning från Rietschels formvärld till barockens, som hans uppträdande innebär, snarare är ett våldsamt upprifvande af broarne än en natur-enlig utveckling.

En frigörelse och ett fördjupande af studiet utmärker äfven inoin den tyska skulpturen sträfvandet å olika håll. Där framträda verk så lefnads-friska som Konrad Knolls »Fiskbrunnen» i Munchen (1865), som pekar tillbaka till den tyska renässansen, och Robert Dietz' brunnsbild »Gåstjuf» (1880). Där framkommo monumentalverk af så rörlig komposition som samma mästares båda fontäner i Dresden »Det upprörda vattnet» och »Det stilla vattnet» (1894). På den förra råder allmän strid mellan hafvets invånare, på den andra stillhet och ro, haqjspel, sjönymferna sjunga, barnen slumra gungande på vasstrån. Intet sökande efter linieverkan men så mycket mera efter stämning.

Bland andra framstående tyskar äro att nämna Rudolf Siemering (Luther-stoden i Eisleben, ögonläkaren Gräfes staty i Berlin, i brons i olika toner) Schaper (Göthe, Lessing i Berlin), Josef Flossman, Max Kruse (»Segraren från Marathon», porträttbyster, »Kärlekens vår», träskulptur).

Den moderna antikåskådningens främste man bland tyska skulptörer är Adolf Hildebrand (f. 1847).

Mellan Begås och honom är afståndet stort nog, Hildebrand är lugn och stillsam, hans (igurer äro slutna inom sig själfva och bry sig föga om åskådaren, tänka ej på att göra en dekorativ verkan, tänka öfver hufvud ej pa något annat än att vara till och pä att i sitt yttre

uttrycka en enhetlig karaktär, men de göra detta utan fraser och utan ansträngning. Intensitet liksom enhet i formen, yttre jämvikt och inre är Hildebrands mål. Till frihet frän allt hvad i ungefär» heter i formkänsla och formbildning har hans sträfvan gått, målmedvetet, med klarhet i viljan — efter det samma ha också andra sträfvat, och vägen har i stort sedt varit den samma för andra som för honom. Liksom Dubois såg han tillhaka till florentinarne, främst till Dona-tcllo, deras frihet från maner lärde honom gå direkt till naturen och främst söka uttrycka kroppens bygnad och dess olika delars sammanhang. Kör tyskarne hade hans arbeten för litet innehåll, figurerna hade inga kända namn och förestälde ingenting. »Manlig figur» kallas helt enkelt marmorbilden af en ung naken man. stående, absolut sysslolös, med kroppstyngden fördelad lika på båda benen. »Drickande gosse» — bronsstatyett — är också stående, med en skål för munnen, litet framåtlutad för att ej spilla. En annan bronsgosse bär en tung vattenflaska i högra handen och går framåt, lutande öfverkroppcn åt vänster för att nå jämvikt. Jag har någonstädes sett det träffande uttrycket, att dessa bilder gifva ett »ordlöst intryck». Hildebrands rättframma realism i förening med hans sinne för liniernas rytm närmar honom ibland både till de primitives och till antikens anda — men i frihet, på samma sätt som några af

Böcklins stämningar kunna tala grekiska utan att citera de gamle. Till Hildebrands representativa verk höra Wittelbachsbrunnen i München, porträttbyster och reliefporträtt med bred behandling och skarp karaktärisering.

Till Hildebrands uppfattning af antik stil närmar sig Artur Yolk-mann, åtminstone i sina reliefer, i stilens enkelhet och lugn. Volkmann (f. 1851), lärjunge af Marées i Rom, ger gärna sina skulpturverk en lätt färg i diskreta toner, som ej söker verklighetsillusion, utan endast vill öka formens liflighet (Eva, brunnrelicfen »Amazon» i Dresdens Albertinum, Marées grafvård i Rom).

Den polykroma skulpturen har efter långvariga debatter kommit till heder också i den tyska skulpturen. Jämte de, som nöja sig med en lätt antydan af färgtonen, finnas de som måla sina bilder fullt naturalistiskt — Rudolf Maison (gruppen af en skrattande neger, ridande på en åsna), von Hechtritz (Savojardgosse). Som prof på färgad träskulptur kan nämnas Robert Diez' »Waldgeheimniss» i Dresden — en tomte hviskande i skogsfruns öra, figurernas ögon insatta af glas, håret förgyldt, det hela måladt. I Max Klingers plastiska verk har den tyska färgskulpturen fått sina ej minst märkliga alster.

Belgien var det förbehållet att i den moderna skulpturen införa en ny riktning, den realistiska arbetarbilden, som dittills — ett och annat enstaka försök frånräknadt — hållit sig uteslutande inom måleriet. Det är hufvudsakligen denna rörelse, som ger den belgiska plastiken i vårt århundrades slut dess karaktär.

Vågbrytaren här var Vilhelm de Groot, upphofsmannen till kolossalstatyn »Arbetet» i bangården i Tournay, arbetet representeradt af en man, kraftig, med nakna armar, förskinn, i ena handen en arbetsritning, den andra håller hackan, stödd mot marken. Det hela alltigenom samlad energi, ej spår af någon retsam realism, arbetets sunda styrka och glädje kraftigt uttryckt. Den

DIEZ: DET LUGNA VATTNET.

Fontän (Dresden).

som gaf karaktäristiken af det tyngande, tryckande arbetssläpet, det blef Constantin Meunier, i hvars nainn hela denna konstriktning kan sammanfattas.

Ködd 1831 studerade han först skulptur, öfvergick sedan till måleriet — först historiskt, senare realistiskt, påverkad af Courbet och de Groux. Han slog sig ner i den lilla staden Löwen midt i »det svarta landet», som under en lång tid blef hans miljö — där luften är full af sot och rök och jorden är utbränd och torr, där fabrikernas bygnadslängor omgifvas af hela berg af kol och krönas af en skog af höga skorstenar, och där den typiska färgmotsättniugen är skenet från ugnarna mot den svarta luften. Han målade arbetarfolkets hvardagssläp, deras vandring till fabriken i den mörka, ruggiga vintermorgonen, deras väntan på att bli hissade ner i grufvan, hemvändandet om aftonen. Han målade deras slöhet och deras resignation — ett lif i mörker, utan sol och luft och glädje. En dag år 1886 — Meunier var då redan 55 är gammal — tog han sig för att börja modellera en arbetare i stället för att måla honom. Det var »Hammarsmeden», som nu tillkom, enligt hvad Meunier själf yttrat, utan att han gjorde sig mycket hufvudbry.

Det ligger befrielse i denna staty, befrielse frän den tryckande luft, hans måleri lefvat uti, det finns där trots, men främst styrka ocli glädje öfver styrkan. Han är ingen böjd och slö arbetssträl, denne smed, som i själf-medvetet lugn stöder sig mot sitt vapen, den väldiga hammaren. Han är mannakraften och hälsan, men han är ingen antik Herkules med normala atletformer, och hans förskinn och träskor äro som växta samman med hans kropp, som kunde han ej tänkas dem förutan.

Meunier hade funnit sitt område, och nu följde ett skede af lika frodigt som energiskt och framgångsrikt alstrande. Statyer, byster, reliefer, grupper, behandlade på samma sätt, antingen de höllos i liten skala eller i naturlig storlek: i stora, breda drag, det hufvudsakliga starkt betonadt, bisakerna summariskt antydda. Meunier lär modellera sina figurer och grupper i naturlig storlek, äfven då han sedan ämnar reproducera dem i liten skala. Obeveklig realism med kraf på karaktär i första rummet, linieskönhet i det andra, men med monumental hållning. Låt vara att det är mera släktet än individen Meunier framställer, arbetaren i hans olika arter, arbetaren som arbetsmaskin och arbetaren som representant för fysisk styrka. Att den möderne atleten skildras ensidigt utbildad, vissa lemmar till öfvermätt utvecklade på andras bekostnad, endast bidrager till karaktäristiken, ty det är ej människan i hennes ideela fulländning Meunier framställer, utan specialisten, sådan vår tids fordringar bilda henne.

Där är såningsmannen, som går fram på fältet och kastar ut sitt korn, där jordarbetaren, som står och rätar ut sin rygg och torkar sin svettiga panna, där slåtterkarlen med sin lie (dessa tre statyer äro uppstälda i botaniska trädgården i Bruxelles). Där äro äfven andra yrken representerade: fiskaren, som står bredbent och säker i sina klumpiga stöflar och gapar utåt

CON ST. MEUNIER: HAMNARBETARE. Brons.

hafvet, puddlaren, som sitter och hvilar, slött stirrande framför sig, med de väldiga näfvarna tungt nedfallna på knäna, kolkäraren med sitt buckle öfver hufvudet, glasblåsaren, stenhuggaren, bergsmannen. Det som gemensamt utmärker dessa bilder är det direkta och osökta i anordning ocli framställning — de verka fångade i ögonblicket, så att säga åstadkomna i en gjutning, utan minsta tvekan om hur de skulle placeras för att göra afsedd verkan eller hvilken min de skulle ta på sig eller hur de borde vara klädda. Deras dräkt är gifven från första skizzen, första uppslaget, ocli så som Meunier behandlar dräkten, gör den en osökt och god plastisk verkan, utan att han på minsta sätt slår af på realismens fordringar.

Det svarta landets fabrikssträlar saknas naturligtvis ej i Meuniers skulptur — utmärglade gamla kvinnor, skinn och ben, med tom, tankeslö blick och ett stelnadt drag af bitterhet kring de tunna läpparna, arbetare — alltid slätrakade och med kortklippt hår, med kloka ansikten, där en djup melankoli talar ur de håliga kinderna och ur ögonens lugn. Äfven de, som ej synas böjda af sitt arbete, ha samma allvar — ett leende är något absolut obekant för detta släkte och för Meuniers konst. Deras känslor taga sig ett stillsamt uttryck, fritt från all deklamation och alla stora rörelser.

I relieferna slår han bryggan från sitt tidigare måleri till sin skulptur. De ge vältaliga bilder af arbetet på fältet, i hamnen, i grufvan, i glasfabriken, vid smältugnen. Han behandlar reliefstilen ganska fritt, han är ej rädd för perspektiv i kompositionen, ban ställer obesväradt figurerna bakom hvarandra, ocli bakgrunden är ej neutral utan ger, antydd i breda drag, miljön för det som framställes. Det kan vara ett stycke landskap, bergväggen, åkern, elden från ugnarne. Det är ändå en fast och behärskad plastisk stil i dessa reliefer, hvilkas måleriska element är vida mindre framträdande än i liknande verk af Meuniers medbröder inom riktningen.

Bland dessa hans medbröder, som med starkt sanningskraf skildrat arbe-tarlifvets dagligdags, sådant de själfva sett det hos sina landsmän, skildrat det som i dessas dagliga gärning väckt deras medkänsla, aktning eller skräck, äro att nämna Jules Lagae, hvars »Die Sühne», två utmagrade fångar, sammanbundna om halsen, visa en Rodinsk styrka i rörelse och formkaraktär, Lambeaux (kolossalgruppen »Dryckenskapen») och den mångsidige Charles van der Stäppen (f. 1843), som i grupper och reliefer af liknande karaktär som Meuniers, men mera måleriskt lifliga, skildrat arbetares och bönders lif.

»Städernas uppbyggare», tvä gamla, utmagrade, halfnakna arbetare, som sofva, den ene liggande framstupa, den andre sittande dubbelviken. Den stora högreliefen »Den drunknade», tre karlar lyfta en drunknad upp ur sjön, öfver dem på stranden ses tre kvinnor, fula och grofva, som stela af skräck hålla händerna för munnen för att ej skrika — samma rörelse som hos Kristi moder på Carrières senare målade tafla. Statyetter af bondkvinnor, ibland i en kvickt fixerad momentan ställning, såsom kvinnan, som är ute och stjäl säd, en annan, som hämtar vatten i ämbar, rörelsen alltid fångad med säkerhet i stora, plastiska drag, ej utan intryck af modern italiensk bronsplastik, v. d. Stäppens område sträcker sig ock till eleganta statyetter af damer i modern dräkt, till praktfulla byster af stort sedd och stort genomförd karaktär och till historiska statyer af starkt betonad tidsfärg, till konstindustriella arbeten, bordsuppsatser m. m. Slutligen är han en af elfenbensplastikens moderna återuppväckarc och liar i sin »Sfinx» — kroppen af elfenben, hjälmen af guld, pansaret af silfver — gifvit ej blott en stilfullt tänkt och med stor enkelhet behandlad utan ock en i uttrycket som sig bör svåråtkomlig figur.

406MEUNIER: INDUSTRIEN. Relielf tillhörande "Arbetet» monument".

SKULPTUR OCH ARKITEKTUR.

4.

Om arkitekturen gäller i fullaste mått hvad som blifvit sagdt om 1800-talskonsten i dess helhet, att det är först fram emot århundradets slut, tiden förmått frambringa en konst, som afspeglar dess egen smak och egna fordringar. Från sina energiska vandringar genom alla gamla stilar medförde arkitekturen den lärdom, att hvar och en smakfull yttre form för en bygnad må vara god för sig, blott den sluter sig konsekvent och organiskt om bygnadens inre, det vill säga motsvarar dess praktiska uppgift, samt att de historiska stilarna ock må vara tillåtna, blott de behandlas med frihet och fantasi och med personlig skaparkraft, ej med slafviskt efterapande.

Äfven inom arkitekturen har det nya fått trotsa sig fram i strid med det erkända, men här är det de praktiska behofven, som åstadkommit framstegen. Särskildt under århundradets senaste fjärdedel ha en sådan mängd betydelsefulla uppgifter blifvit förelagda arkitekterna i olika länder, att knappast något föregående skede kan uppvisa ett motstycke därtill.

Det är framför allt i Tyskland detta är i ögonen fallande — i Tyskland, där arbetet på att höja landets konst och att taga igen skadan efter det långa epigontidehvarfvet är så lifaktigt och bäres af en kunskap och en nydaningslust, som ej kan bli utan resultat.

Det nya tyska kejsardömet behöfde officiella bygnader af olika slag, både i rikshufvudstaden och i andra städer. Arkitekterna funno sig stå inför monumentala uppgifter i en sådan omfattning, som de knappast vågat drömma om. Det ifriga arbete, som föregått, det sökande efter uttrycksformer, det inträngande i yrket, som utmärkt sträfvandet till det moderna, fick nu visa resultaten, studiets halt. Utan mycken öfverdrift kan man säga, att snart sagdt allt nu skulle byggas nytt, från parlamentshuset och rådhuset till fängelset och folkskolan — allt med nya fordringar på ändamålsenlighet liksom på ett monumentalt yttre. Äfven på privatbygnadernas område, från familjepalatset och villan till arbetarbostaden, ställdes nya fordringar. Städerna växte hastigt och deras karaktär blef en annan än den gamla, man fordrade vidgade förbindelseleder, lämpade efter den ökade trafiken, man fordrade utrymme, stora öppna platser, breda farleder, ståtliga perspektiv. Nya stadsdelar omgåfvo snart de gamla med deras trånga gator och deras ringmurar, där dessa ej redan blifvit nedrifna och ersatta med boulevarder rundt om staden. Man luftade ut i myllret af hus, ref ned, gjorde nya torg och squarer, befriade de gamla medeltidskyrkorna från de med dem sammanbygda husen, och snart stod kyrkan, restaurerad och ny till utseendet, som på en presenter-bricka midt på en stor, tom plats. Det var alls ej så, de medeltida bygg-konstnärerna tänkt sig saken — gotikkyrkorna voro ju beräknade att ses på nära håll, i perspektiv af små platser och trånga gator, höjande sig domine-

WALLOT: RIKSDAGSHUSET I BERLIN.

rande öfver taken. Också de nya kyrkorna ställdes vid ofantliga öppna platser, hvarigenom t. ex. Votivkyrkan i Wien kom att se liten ut. Anläggningarnas stora proportioner fordrade en motsvarande storlek hos de omgifvande bygnaderna, liksom äfven hos de monument, som skulle pryda platsen.

Berlin — den nya rikshufvudstaden — gick som sig bör i spetsen för kolossalbyggandet utan att dock i smak, behag, elegans kunna uppnå Wien.

De förnämsta monumentalbygnaderna äro den nya domkyrkan af Julius Raschdorf samt riksdagshuset, som Paul Wallot efter många svårigheter och ett oändligt krånglande och upprepade ändringar af ritningarna fick genomföra. Personligt tillägnande och kombinering af de historiskt gifna stilarna, djärfhet i formspråket, uppslag, som visa fram till en ny arkitektur af tysk karaktär finna mästarens landsmän i det stora, i detaljerna saftigt originella verket, som af utländingar blifvit ganska snäft bedömdt. Bland det originella i bygnaden är kupolen, som ej är blott en arkitektonisk afslutning utan ett verkligt fönster — af glas med gyllene infattning — och som oaktadt detta spröda material ej verkar fågelbur utan onekligen monumentalt.

Bland de många öfriga nybygnaderna är att nämna Kunstgcwerbemuseum af Gropius, det gamla Zeugliaus' utvidgning till Kuhmeshalle af Friedrich Hitzig, som förut bygt den i lugn, monumental renässans hållna börsen och därpå riksbanken. Det klassiska Berlin från Schinkels tid ter sig stillsamt och nästan anspråkslöst i bredd med det nya kejsardömets krafttag. Bran-denhurgerthor är liten och enkel, medan Siegessäule där utanför är tilltagen i lika väldiga som klumpiga mått — »proportionerna äro originella», säger Bædeker med förmodligen oafsiktlig ironi. Viktoria på Brandenburgerthor åker fram efter fyra sedigt gående hästar, lika sedigt lunka hästarna på Schauspielhaus, medan kejsar Wilhelms segergudinnor dragas af galopperande och bångstyriga springare. Wilhelm I.s monument jämfördt med Friedrich Jl:s visar hur fordringarna stigit pä dekorativ, pompös, utbredd, hopad, braskande prakt.

Renässans har blifvit den härskande stilen i Tysklands monumentalbygnader: Reichgerichts-gcbäude i Leipzig af Hofmann, Albertinum af Canzler och konstakademien af Lipsius i Dresden justiticpalatsct i München af F. Tliiersch och det nva nationalmuseet därstädes af Seidl. Radhuset af Hattberixser är däremot hållet i gotik.

I Wien voro 1870- och 80-talen de stora bygnadsförctagens skede. Ferstel fullbordade Votivkyrkau 1879, Theophil Hansen bygde nu börsen, konstakademien och parlamentshuset, Schmidt började rådhuset 1872, det ståtliga hofmuseet af Semper och Hasenauer följdes af Hof-burgteatern af samma mästare. Arkitekterna voro den konstnärliga världens storheter i Wien, de vunno ej blott världsrykte utan all officiel ära — friherretiteln däri inberäknad. Efter denna arkitektkrets har framför andra Otto Wagner representerat den yngre Wienerarki-tekturen.

Rörelsen inom den tyska arkitekturen går allt mera medvetet till frihet i personligt användande af de historiskt gifna stilarna. Wallot, Thiersch, Hugo Licht äro bland de samtida uppslagens bärare. Många goda förmågor ha följt de anvisade vägarne och arbetet är lifligt och insiktsfullt.

I Frankrike tog man företrädesvis uppslagen ur äldre fransk- provins-arkitektur, romanska kyrkor, gotik i alla stadier och Frans I:s renässans. Stor plastisk form och målerisk hållning är jämte detaljarbetets raffinemang det som i främsta rummet sökes.

Bland moderna monumentalverk äro att framhålla den väldiga kyrkan Sacré-Cceur på Montmartre i franco-byzantinsk stil af Abadie, det nya Hötel de Ville i yppig Frans I:s stil af Ballu och Diperthes, det nya Sorbonne af Sénot, de båda konstpalatsen i Champs Elysécs, färdiga 1900, det mindre af Girault, det stora till större delen af Deglane. Bland många skickliga arkitekter äro Vaudremer, som bygt slott, kyrkor, privathus, Lucien Magne m. fl. 1 järnarkitektur ha världsutställningarna visat storartade skapelser — förutom Eiffeltornet, som väl närmast får betraktas

POELAERT: JUSTITIEPALATSET I BRUXELLES,

som en jättereklam öfver livad som i den vägen kan åstadkommas, var 1889 års maskinliall,' ännu kvarstående med nytt yttre, af Dutert, det mest imponerande och öfverlägsna.

Belgien följde Parisersmaken, det gamla karaktärsfulla Bruxelles blef moderniseradt i Pariserstil med samma uppoffrande af traditionen, som vi haft sorgliga tillfällen att konstatera äfven på andra håll. Man skonade dock de bästa delarna af den historiska staden.

Typisk för den moderna elegansen i »lilla Paris» är börsen, färdig 1874, af Suys d. y., elegant och rikt utsirad. Men det mest storslagna i bygnadsväg åstadkom Belgien i det nya justitie-palatset — af Poelacrt — med sitt härliga läge, behärskande staden från den höjd, där det växer upp med sina väldiga former, fantastiskt ocli nästan barbariskt i detaljer, men onekligen imponerande med sina kolonnader och sin hvita kupol.

Modernismen har sinrepre-sentativa arkitekt i V. Horta, och såväl i ytterarkitektur som i ruminredning och allt dithörande står Belgien bland de mest nyhetslystna och de längst avancerade länderna. I många privathus har man löst uppgiften att åstadkomma en praktiskt ändamålsenlig och smakfull arkitektur utan anslutning till någon af de gamla stilarna.

Horta — som förutom åtskilliga privathus bygt Folkets hus i Bruxelles — har större anseende som konstruktör ån som dekoratör, hos van de Veide är tvärtom liniernas rytm hufvudsaken. Både i massornas fördelning och i materialets behandling erbjuda deras verk ganska mycket öfverraskande. Båda ha fått sina efterföljare såväl i Paris som i Tyskland.

Den moderna holländska arkitekturens fader är Peter Ciujpers (f. 1827) — äfven framstående som gotikkyrkbyggare och restauratör. I riksmuseibygnaden i Amsterdam och bangården i samma stad höll han sig till nationella former, och i sina aflarsbygnader gaf han, med fritt användande af de gamla holländska köpmanshusens idé och karaktär, typen, sedermera upptagen och varierad i olika länder, för den moderna aflärsbygnaden.

I England ha de senaste årtiondena medfört en återgång från Viktoriagotiken.

Heuässanscns grundsatser bröto äfven här igenom (South Kensington museum, Albert Memorial-Hall). Naturhistoriska museet i South Kensington af Wnterlioiise (1870-talet) fick en

A. VAN WAESBERGHE: PRIVATHUS I BRUXELLES.

CUYPERS: RIKSMUSEUM I AMSTERDAM.

kyrkliknande romansk fasad, i justitiepalatset (färdigt 1882, af Slreels) bibehölls gotiken. På en gammal historisk stils användande för moderna behof och i förening med järnkonstruktion är den gigantiska Towcrbron i London ett lysande prof — den började byggas 1886 af arkitekten Horace Jones och ingeniören Wolfe Barry. Bland engelska renässansbygnader märkas den 1894 fullbordade polisstationen New Scotland Yard.

De ofta storslagna college-komplexen hälla sig med förkärlek i den medeltida anglosaxiska gotiken, medan för landthus af olika arter Queen Anne-stilen är företrädesvis härskande.

Att hvarken klassicitet eller gotik fört boningshuset fram till ändamålsenlighet i yttre och inre anordning, är en åsikt, som redan på 1860-talet fick sina tolkar i Nesfield, Philip Webb och Norman Shaw. De sökte en återgång till den äldre borgerliga arkitekturen på landet och i städerna, och de förfäktade den sunda åsikt, att stilen ej var det hufvudsakliga i en bygnad, att man ej bygde för att kunna ståta med en imponerande fasad utan för att åstadkomma ett ändamålsenligt, beboeligt och bekvämt hein. Resultaten af denna agitation blef en uppblomstrande privatarkitektur i England, särskildt af landthus, herrgårdar, villor, arbetarbostäder. Äkthet i materialet, frihet från stilistiska fraser, praktiskhet, att husets inre skall vara bestämmande för dess yttre, är hvad som i främsta rummet fordras. För öfrigt medgifves frihet och omväxling. Bland yngre representanter för den typiskt engelska modernismen är Ernst Newton och V. Emerson.

I Amerika härskade länge den engelska traditionen. Kapitolium i Wash-inton, som påböljades 1793 och hvars kupol tillades 1858 och var färdig 1873, blef normgifvande för monumentalt stilval. Klassicismen — som hade sin främste bärare i Richardson — förblef länge härskande och nådde sin kulmen på 1830-talet. Först omkring 1870, efter ett skede af eklekticism med Paris-och Münchensmak härskande, började arkitekturen återuppblomstra i nya former. Arkitekterna studerade i Paris eller blefvo de indirekt påverkade

JONES: TOWERBRON I LONDON.

därifrån. Befrielseförsöken förde lätt till seger i privatarkitekturen, där nyttans och bekvämlighetens synpunkter i första rummet tillgodosågos, där ytan fick omhölja rummen, utan att man lät sig afskräckas af hänsyn till den gamla världens fördomar, och där resultatet kunde bli måleriskt lifligt på samma gång det blef praktiskt. Amerika utbildade åt sig en egenartad arkitektur af sten- och järnhus, landtvillor och skyskrapor, affärshus och fabriker vid sidan af de klassiska tempelkolonnaderna och de fosterländska monumenten, som täfla med de europeiska i korrekt banalitet.

I intimt samband med denna utveckling af byggnadskonsten står arbetet på den inre arkitekturens höjande, på ruminredning, möbler, dekorering, textil konst. Äfven här gick vägen från historiska stilar till fritt skapande. Efter klassicismen och den urvattnade Ludvig XV:stilen följde den banala viktoriastilen i möblering. I tillämpandet af götiska former hade Pugins fordran på att behandlingssättet skulle lämpa sig efter materialet inneburit en ljusning. Så blef William Morris genombrottets man. Hans riktning var likväl mera stödd på gamla former än hvad i längden kunde tillfredsställa. Nya uppslag kommo från Japan med nya estetiska grundsatser, lekande och liflig fantasi, djärf efterbildning af naturformerna och en konstnärligt förstående förenkling af dem. Japanismen spelar en ganska stor roll i hela den moderna till-lämpade konsten. Att denna för öfrigt ej i sina element är absolut ny, bör vara klart, den har tvärtom hämtat idéer från många olika stilar. Men be-

handlingssättet är nytt, ornamentikens liksom färgernas användande, karaktären, tonen i dekorationen. Personligt uppfattad japanism fick sina representanter i Beardsley, i amerikanaren Bradley, tysken Th. Heine m. fl. Också från Indien kommo befruktande uppslag, den starka, mättade, flammande färgen i dekorering, äfven i glas och andra föremål, får närmast tillskrifvas påverkning därifrån. Af Morris' efterföljare är Voysey (f. 1857) den för sträfvandet mest representative och den friskaste talangen, den som utan att följa traditionen med bästa resultat förenat yttre arkitektur och innandekoration till ett oskiljbart helt. Bland dekorativa konstnärer ha Herbert Home och, Selivyn Image visat sig som de mest personliga talangerna efter riktningens första mästare. Från att en modern interiör gjorde intryck af en samling kuriosa har man gått till enkelhet och sträng stilisering, hvad möblerna beträffar enligt en väl trång formel. Det har öfver hufvud på de sista åren konstaterats en viss tystnad öfver den vidare utvecklingen af de

tillämpade konsterna i England, och på kontinenten har man, med rätt eller orätt, velat fastslå, att det gått med denna rörelse som med de föregående, som haft sitt upphof i Ölandet, att engelsmännen själfva ej kunnat föra uppslagen vidare. Det torde likväl vara för tidigt att yttra sig därom.

Från England fördes rörelsen till fastlandet, vann många goda krafter och antog en olikartad karaktär i olika länder. Man hade ledsnat på stil-krafvet i rum och möbler och sökte från stiltorr enhetlighet i en eller annan gången tids smak till harmoni och ändamålsenlighet. »Stilfullt är det, som konstnärligt uttalar arbetets väsen i dess hela anläggning, utbildning, innehåll — stilens första fordran är inre sanning.»

Belgien tog lifaktigt emot den moderna rörelsen. Inom möbelindustrien var Serrurier där nyhetsmannen, men det mest representativa namnet är Henry van de Veide. Han har utöfvat den lifligaste verksamhet på olika områden, äfven som arkitekt men mest i sina ritningar till möbler, och hans grundsatser ha blifvit banbrytande: ett konsekvent slopande af alla meningslösa ornament, enkla linier, blicken ständigt fästad vid meningen, afsikten, innehållet. Bland mycket smakfullt finner man likväl åtskilligt konstladt och meningslöst äfven i hans kompositioner. Det är hufvudsakligen från honom, den i ultramoderna möbler, ornament, bokomslag ständigt återkommande stora båglinien, »svan-halslinien», har sitt upphof. Och man kan ledsna äfven på den.

BAILLIE SCOTT: ENGELSKT LANDTHUS.

I Tyskland har van de Veide, som en tid varit bosatt i Berlin, haft många efterföljare, mer eller mindre självständiga.

I Frankrike har bland andra Carabin varit konsthandtverkets banbrytare. Mindre sträng form, mera fantasi utmärker fransmännen, särskildt i jämförelse med engelsmännen. Möbler med träsniderier äro gjorda af Dampt och flera, Charpentier är mästaren inom den lilla skulpturen, där äfven finnen Vallgren funnit sitt område, Dammouse är liksom Delaherche mästare i arbeten i lera och porslin, Emile Gallé i kristallarbeten med utsökt känsliga {argförbindelser. Äfven i keramik och möbelindustri — särskildt i träinläggning — har Gallés inflytande varit skolbildande. Äfven tysken Koepping har utmärkt sig på kristallarbetets område, liksom amerikanaren Tiffamj där vunnit världsrykte.

öfverallt är lifaktigheten inom det konstnärliga handtverkets olika grenar synnerligen stor, skickliga konstnärer ägna sig häråt mer och mindre uteslutande, en rik tidskriftsliteratur sträfvar energiskt att klargöra, hvad som fordras och hvilka vägar som böra väljas, och sprider afbildningar i massa af de olika föremål som framkomma. På utställningarna ha afdelningarna för tillämpad konst blifvit allt mera omfattande och allt mera beaktade. Man kan ej tala om, att vi äro inne i en renässans inom konstindustrien, ty det är intet gammalt som skall återupplifvas, men väl i en tid af nydaning, stilbildning, spridande af smak. Och här behöfs ej, som inom måleriet, först väckas behofvet, som konstnären sedan skall söka tillfredsställa, behofvet finns, behofvet af att finna en praktisk, karaktärsfull och vacker form åt moderna föremål, t. ex. åt elektriska lampor, hvilka hvarken funnos under renässansen eller em-pircn, åt våra skrifbord, som ha helt moderna ändamål att fylla. Vår tid söker former, som motsvara behofven och som på samma gång tillfredsställa skönhetssinnet. Del vore synd att säga, att allt som nu göres, är alltigenom praktiskt och vackert, men ur de många försöken växa nya former, en ny estetik, ny smak. Konsten, tillämpad på lifvet, håller på att bli en makt att sätta vid sidan af konsten för museerna.

LILJEFORS: VÅRNATT. Oljemålning.

XIV.

DE NORDISKA LÄNDERNA.

1.

Pe nordiska länderna hade följt med i århundradets sträfvan att skapa åt sig en egen konst, uttryck för dess skönhetsbehof och dess kulturståndpunkt. Där, i ännu högre grad än i de stora kulturländerna, gick sträfvandet från det främmande till det egna. Den konst, som blifvit importerad, hade endast delvis blifvit acklimatiserad, hufvudsakligen arkitekturen — tysk och holländsk smak i Danmark och södra Sverige, i Stockholm uppblandad med fransk och italiensk. Skulptur och måleri voro främmande lyx-bloinmor, omplanterade i mindre mottaglig mark. Under 1700-talet var äfven i norden fransk smak den tongifvande, man inrättade akademier efter franskt mönster, höll förbindelsen med Paris öppen, med ett ord man följde med sin tid. När klassicismen blef på modet, tog man beredvilligt emot den, och

det blef från norden dess ej minst betydande krafter kommo, Sergel från Stockholm, Carstens och Thorvaldsen från Köbenhavn. I Danmark blef klassicismen tidigt tagen omhänder af kunskapsrika konstnärer, af skulptören Wiedewelt, som hade Winckelmanns teorier ur dennes egen mun, af Abilgaard, målare och lärd akademiker, af Harsdorff, som inom arkitekturen representerade den rena stilen. Sverige hade i Sergel en snillrik förmedlare mellan

fransk smak och modern antik, Danmark fick i Thorvaldsen sin tids mest utpräglade klassiker, som i sin konst sammanfattade allt hvad tiden begärde af ädel harmoni och upphöjdt lugn:

»de rene formers rige,

hvor skiklcelserne staa som stille tanker,

afklædte jordisk drägt og jordisk attraa».

Thorvaldsens stora rykte och inflytande blef naturligt nog bestämmande för skulpturen i Danmark en lång tid framåt. Men i Danmarks måleri växte en på kärleksfullt verklighétsstudium grundad riktning, utan anspråk på inre storhet eller yttre glans, men väl på känslans innerlighet och arbetets redbarhet.

C. V. Eckersberg (f. 1783, d. 1853), blef den danska målarskolans fader.

Han var en af de ytterst få skandinaver, som gått i Davids skola. Hans idealiserande romartaflor och bibliska kompositioner blefvo tämligen torra, men den solida tekniska grundval, han fick hos David, blef af största betydelse för hans verksamhet och för den stora elevkrets, han handledde. Efter läroåren i Paris och sedan i Rom blef lian fästad vid Köbenhavns akademi och i lika hög grad grundläggande för det danska måleriet, som Thorvaldsens konst var för skulpturen. Hans konst var ett enda oaflåtligt naturstudium, ärligt, solidt, sträft. Det fanns föga omedelbarhet hos honom, han sökte sig fram mödosamt, ihärdigt, grundligt, alltid med kärlek till uppgiften och till studiet I fantasien låg ej hans styrka, ej heller i känslans storhet eller flykt, men så slapp man också allt hvad retoriskt patos, effektsökeri, affekterad sentimentalitet och uppblåst ihålighet heter.

Danmarks måleri fick, tack vare Eckersbergs inflytande, en borgerlig karaktär och rörde sig inom en borgerlig motivkrets, blef ett anspråkslöst och genom-ärligt uttryck för det konstbehof, som fanns inom landet, blef en konst för det egna folket, ej för en liten internationelt estetiskt uppfostrad krets. Det blef ej bestickande genom utförandets bravour, mödan och arbetet framlyste i det ofta rent af ängsligt sorgfälliga utpenslandet af bokarnes grenar och blad och af böndernas ansiktsrynkor. Konsten följde Grundtvigs uttryck:

»Vi er ikke skabte til höjhed og blæst, at blive ved jorden, det tjener os bedst.»

Eckersbergs lärjungar — hela det följande släktledet — lärdes att studera kroppsformerna noggrant efter naturen och att pålägga färgen med stor försiktighet. De vandes från första början att se sig omkring och att afbilda det som låg närmast för deras ögon, deras hem. Det gamla Köbenhavn med de idylliska sjöarna, kastellet och Langelinie, Sjællands kust, skogarnas grönska, kreaturen på marken, den frodiga slättbygden studerades, en vacker natur utan stora former, af ett mildt ocli vekt skaplynne. Man målade interiörer med figurer, gärna uppfattade med godmodig humor och fredlig satir, och porträtt af herrar och damer, om hvilkas nationalitet man ej kan stanna i tvifvel. Måleriet förblef danskt till karaktären, äfven då de danska målarne kommo ner till Italien, som på den tiden var ideallandet med den oföränderligt blå himlen och det måleriska latmanslifvet, Leopold Roberts Italien. Det var folklifvet, danskarna företrädesvis målade där, sådana motiv som närmast stämde öfverens med deras från hemmet medförda grundsatser.

Till framtidsmannen från 1830-talets Köbenhavn och detta skedes Rom höra Sonne, Constantin Hansen, Bendz, Roed, Küchler och Köbke (f. 1810, d. 1848). Hemkänslan i Köbkes danska motiv — Österbro I den gamla goda tiden med popplar och kor och den vackert studerade himlen, sommarkvällen vid Sortedamsöen med de två flickorna på bryggan under danne-brogen, båda taflorna hörande till Köbkes ungdomsverk — ger dessa en innerlighet i känslan, som gör dem typiska för skolans bästa egenskaper. Det samma gäller om Lundbije (f. 1818, d. 1848), hvars djurbilder i danskt landskap visa den mest oförfalskade naturkänsla och det mest själfulla studium. Den främste bland 1830-talets unga romare var Marstrand, som under de följande årtiondena blef hufvudmannen bland de danska målarne.

1840-talet medför en nationel rörelse inom konsten, hufvudsakligen förknippad med konsthistorikern Höyens verksamhet som konstledare, som drifvande kraft. Hvad redan Eckersberg velat, en ur dansk jord uppvuxen och med hemmet innerligt förbunden konst, satte Höyen som mål. Intet efterbildande af hvad man åstadkom i främmande länder med andra förutsättningar och annat lynne. Danmark borde sätta sin stolthet i att försäkra sig om en egen plats inom Europas konst. Detta kunde lyckas endast genom att gifva sitt eget, lefva sig in i sin egen natur, i folkets lif och karaktär. Efter 1848 års händelser medförde den nationella stämningen ännu mera ökade fordringar på danskhet äfven i konsten. Förbindelsen med utlandet blef mindre än förr, framför allt med Tyskland. Det var nu den kinesiska muren kring Danmarks konst bygdes, man ville ej lära af främlingar, brydde sig föga om deras omdöme, ville ha sin kultur för sig själf. Det var, som Julius Lange påpekat, rent af nationel självfuppehållelsedrift, som åstadkom isoleringen, den danska konsten lefde under det skede som följde »som i en belägrad fästning».

Hvad som ej lyckades var att återuppväcka nordens forntid, guda- och hjältesagorna.

Det heroiska hade ej ens förut, ej ens under Oehlenschlägers oeli Grundtvigs krafts dagar, fått hemortsrätt i dansk konst. De snart sagdt enda bland målarne, som vägade sig i kast med Valhalls gudar, voro Constantin Hansen och tecknaren Lorenz Frölich. Hansen hade efter sin hemkomst frän Italien 1844 dekorerat universitetets vestibul med klassisk mytologiska bilder i sträng antikiserad stil, med rytm och formadel och hade i detta verk nått hvad Carstens velat men ej kunnat. Grundligt studium och fint plastiskt formsinne skönjes i dessa lugna, linierena kompositioner — det plastiska sinnet är framträdande också i hans italienska genrer. Men Loke och Valhalls gudar målade han smått och torrt. Hansen liksom Fogelberg och andra samtida hade klassiska skönhetsregler så i bloden, att han ej kunde glömma dem, dä det gälde att ge karakter ät gudaväsen af en helt annan ras.

Med Vilhelm Marstrand (f. 1810, d. 1873) nådde den Eckersbergska skolan sin höjdpunkt.

En rik begåfning med oaflåtligt flödande fantasi och omedelbar gestaltningskraft, med >aand> och >lune», humorist, idylliker, porträtt- och folklifsmålare. religiös och äfven historisk målare, var Marstrand den mångsidigaste af Danmarks konstnärer dittills. Hans ständigt rörliga fantasi förde honom in pä det ena området efter det andra, och han lyckades utan ansträngning. I sina utkast och teckningar, där formen kan verka dilettantiskt och schablonmässigt, är han framför allt humorist i äkta dansk anda. Strax efter sin hemkomst från Italien, där han målat samma slags scener som kamraterna — kanske bättre, med mera fysionomistisk skärpa och målerisk kraft — målade han sk}'ttegiilesfesten med fågelkungen, mottagande sitt pris, en åkta och intim bild af danskt provinslif och af dess typer. I sina Holbergsscener gaf han Nordensoan, Konsthistoria. 53.

MARSTRAND: SKYTTEFEST I ROESKILDE. Oljemilning.

typerna i deras allmänt mänskliga drag med frisk humor, så direkt och "okonstladt uppfattade, att de omedelbart trängde in i det allmänna medvetandet. I genrer som »Besöket» — den unge sjöofficeren på afskedsbesök hos den blygsamt broderande unga damen och den sin dotter öfvervakande småleende modern — gaf han en familjeidyll att jämföra med danska samtida novellisters. Hans porträtt och grupper visa äkta, okonstlad känsla, men i sina bibliska motiv — främst i »Den stora nattvarden», hvars skizz har mera fart och mera renässanskynne än den utförda målningen — har han fått in en verkligt hög och ädel känsla, på samma gång friheten från all uppstyltning äfven här ger det hela ett intryck af flårdlöshet och hederlighet. »Söndag vid Siljan» med massorna af dalfolk på stranden är mest en turistmålning, verkar Dusseldorf i kompositionen, »söndagskonst». I sina väggmålningar i Roeskilde domkyrka var han dramatikern bland målarne. Hans verksamhet sträckte sig ända till den tidpunkt, då fri-luftsmåleriet trängde äfven till Danmark och då den kinesiska muren var dömd till rasering.

Seklets midt är i Danmark den mera än förr afsiktligt och mera beto-nadt folkliga konstens tid. Då kom Bissen på den märkliga idé att ändra sitt utkast till staty öfver Uffe hin Spage, som var afsedd att uppställas i Fredericia som minne af stadens försvar, till »Landsoldaten» — som blef

den första staty i sin art i de nordiska länderna. Simonsen och Jörgen Sonne (f. 1801, d. 1890) målade bilder från kriget mot tyskarna — bivuacken, lifvet vid vakteldarne — med poetisk stämning och dilettantiskt föredrag.

I midsommarnattsbilden »De sjuka vid Helenas källa» gaf Sonne ett för tiden och för sin egen diktarkänsla representativt verk, och i sina sgrafltomålningar på Thorvaldsens museums yttervägg gaf han ett märkligt verk i så måtto, som han långt innan något dylikt förekom i de stora konstländerna behandlade ett samtida motiv i monumentalt förenklad stil. Thorvaldsens museum, fullbordadt 1847 (af M. G. Bindesböll) var det mest originella uttryck, Danmarks arkitektur tog sig. Museet — ursprungligen ett invid Kristiansborgs slott beläget gammalt vagnshus, som af konungen blifvit skänkt för ändamålet — fick en mäktig och allvarlig form, som leder tanken till ett antikt mausoleum.

För den tids måleri, som nu vann terräng, är P. C. Skovgaard (f. 1817, d. 1875), Kyhn, Rump inom landskapet, Melby inom marinen, Exner, Dalsgaard, Vermehren inom genren de typiska förarne. För Skovgaard är den hårda, oljetrycksartade färgen lika utmärkande som det minutiösa studiet af naturens former, den objektivt nyktra uppfattningen. »Han gaf aldrig stämningar, han gaf fakta.» Den primitiva innerligheten i naturuppfattningen är det karakteriserande för skolan — det är ärlig realism, hos en och annan med en viss finhet i fårgen, hos andra med en sträfhet, som gör taflan rent omöjlig i främlingars ögon. Det gäller äfven för de fridsamma genremålningarna, att det måleriska kan visa en rent af barnslig hjälplöshet, men typerna äro säkert och åskådligt framstälda. Hela denna riktning är hemtreflig, pyntad

SONNE: SJUKA VID HELENAS GRAF. Oljomålning (Köbenhavn, KonatmuaeeQ.

P. C. SKOVGAARD: ALLÉEN VID VOGNSERUP

Oljomålning.

och putsad, en »dagligstuekunst», som bär prägel af husflit och som påminner om menlösa danska vaudeviller från samma tid. Naturstudierna ha ofta en omedelbar friskhet ocli naiv karakter, men när så taflor skulle göras af dem, hände det, att friskheten kväfdes under det ängsliga utpenslandet. I genren liksom i landskapet blef småaktigheten öfvervägande, där saknades kraft och vida synpunkter, talangerna trycktes af den isolering, i hvilken de verkade, det hjälpte ej att man var fosterländsk, konsten tynade likväl i saknad af lifgifvande impulser och det kunde i längden ej döljas, att den befann sig i stagnation.

Inom skulpturen fasthöll man vid den rena plastiska stilen och det summariska naturstudiet.

Vilhelm Bissen (f. 1798, d. 1868) var efter Thorvaldsen den främste bland sina likar. I sina antikiserade arbeten visar han mera lidelse och rörelse än Thorvaldsen, som med förkärlek skildrade öfverlägset lugn och harmoni. Främst var Bissen porträttör, ärlig, borgerlig som Eckersberg och Marstrand. Tidens gång förde honom till borgerlig monumentalskulptur. Land-soldaten, reliefen på soldatgrafven i Fredericia (tvä soldater bära en fallen kamrat till grafven, tämligen sträf och tam i sin hållning), statyn af Frederik VI i hvardagslag i Fredriksbergs-have m. m.

Något undanskymd af Bissen var J. A. Jerichau (f. 1816, d. 1883 — bland hans arbeten äro Panterjägaren och cn Kristus, som är bra nog lik Thorvaldsens, fastän ena armen pekar uppåt). I reliefen vågade han gå något utom Thorvaldsens stränga stil.

2.

I den svenska konst, som under tiden vuxit upp, fanns ej den karaktärens och sträfvandets enhet, som ger Danmarks måleri fasthet och ryggrad.

Konstlifvet i Sverige är tämligen matt under seklets första hälft. Det är endast på skulpturens område, svenska konstnärer i Rom skapa några verk af betydenhet. Inom arkitekturen uppstå några andefattiga alster af en torr klassicism. Den gustavianska konstuppblomstringen följes af torka och nedåtgående. Efter de kvarlefvande gustavianerna följa konstnärer, som ej kunna mäta sig med dem, hvarken i esprit eller i handens skicklighet. Efter Breda och Elias Martin, som båda representera engelsk skola — den förre närmar sig i behandlingssättet rätt mycket till Lawrence, den senare visar i sina flodlandskap intryck både af den äldre Vernet och af Gainsboroughs stil, likväl utan att ens tillnärmelsevis nå den engelske mästarens fasthet i formbehandlingen — följa Per Krafft d. y. och Westin som porträttörer, och Fahlcrantz blir skedets naturromantiker och stämningsmålare och ger en poetiserande tolkning af

svensk natur utan att få fram mycket af dennas eget lynne.*

Af 1830-talets romfarare blir Plageman den enda svenska nazarenen, Palm och Stäck arbeta sig fram till skildrare af det romerska landskapet med plastisk modellering och klara, skarpa färger i samma stil som en del samtida tyska romare måla. O. J. Södermark och efter honom Troili och Egron Lundgren måla italienska flickor eller kampagnabönder. Den förstnämde blir en eftersökt porträttmålare hemma, redbar om också aldrig måleriskt stark, Troili blir den noblaste och mest djupa porträttör Sverige ägt under seklet före Rosens uppträdande. Lundgren blef i sina akvareller — en målares anteckningar i färg från ett brokigt reselif — en behagfull tolk af sydländska typer och sydländska platser med rätt mycket af rococokonstens grace i linier liksom i färgbehandling. Samtidigt med dessas utbildningstid utveckla sig Per Wickenberg och Karl Wahlbom.

Wickenberg reser till Paris och blir den förste svensk efter Lafrensen, Hall och Roslin, som vinner ett namn bland utställarne därstädes. Hans vinterlandskap med holländska motiv röja mycken flnhet i iakttagelse och i behandling. Som stämningsmålare står han betydligt framför sina samtida landsmän. Synnerligen själfständig är han ej, som här förut är påpekadt (sid. 180) skiljer sig hans naturuppfattning föga eller intet från en del af hans samtidas, och man blir i gallerier förvånad öfver att finna ganska typiskt Wickenbergska landskap målade af holländska målare före Wickenberg. Wahlbom, som hufvudsakligen blef känd som bataljmålare (»Gustaf Adolfs död vid Lützen»), hejdades i sin utveckling af sjuklighet och fick lika litet som den i unga år bortryckte Wickenberg visa resultaten af sina verkligt betydande ansatser och sina studier. Hans främsta verk falla inom djurmåleriet, och studiet af hästar i rörelse var

* Om de svenska konstnärerna se vidare mitt föregående arbete »Svensk konst och svenska konstnärer i 19:de århundradet».

hans bästa område. Han representerar i det svenska måleriet en verkligt ny riktning, hans målningar visa intryck af Géricaults häststudier och frändskap med Lessings och med Camphausen äldre arbeten. Som djurmålare — helst hundar och räfvar — vann Kjörboe ett namn, äfven i Paris.

Till en nationel konst skönjes en aktningsvärd sträfvan i Sverige liksom i Danmark, när det lider mot århundradets midt. Konstnärsgillet, som stiftades 1846, hade på sitt program ifrandet för svenska ämnen inom konsten. Fogelberg hade vågat framställa Valhalls gudar i kolossalstoder, Blommér — äfven han en af de svenska talanger, som ej hunno gifva mer än uppslaget, grundackordet, förrän döden satte punkt för deras vackra sträfvan — gaf nordiskt mytologiska ämnen i en mildt elegisk karaktär och sökte återge den nordiska naturens sommarlynne genom att befolka den med sägnens och folkvisans naturväsen, älfvor, näcken, sjöjungfrur. I historiemålning hade redan på 1830-talet Sandberg vågat sig på monumentalkonst i sina fresker i Upsala domkyrka, och inom skulpturen upptog Qvarnström på 1840-talet nordiskt-myto-logiska ämnen (gruppen »Loke och Höder») och representerade jämte Fogelberg i dennes senare skede den historiska monumentalskulpturen med frigörelse från antikiserande. Han lät Tegnér och Berzelius uppträda i långbyxor, några år förut hade Fogelberg framstält Karl Johan till häst i uniform utan den obligata kappan, som den af honom så högt beundrade Rauch ej haft hjärta att lyfta af Friedrich II:s skuldror. Qvarnström bildar i sin mera genreartade uppfattning öfvergången till en modernare riktning inom skulpturen. Och inom arkitekturen börjar en ny dag småningom gry under Scholanders verksamhet som lärare och som utöfvande arkitekt.

Rom och Paris hade varit de svenska konststipendiaternas läroplatser. Nu vid århundradets midt tillkommer Düsseldorf, dit förnämligast Tidemands rykte lockar och där under de följande årtiondena äfven norrmän och finnar söka lärdom.

I Norge liksom i Finland hade torka 'rådt inoin konsten under det gångna halfseklet. Den första konstyttring, som förekom i Finland efter skilsmässan från Sverige, ordnandet af Helsingfors som landets hufvudstad och uppförandet af nödiga bygnader därstädes för allmänt ändamål, skedde på hög befallning, af utländska krafter — inhemska funnos ju ej att tillgå — och utan att medföra något konstnärligt uppsving.

Det moderna Helsingfors' arkitekt blef berlinaren Karl Ludvig Engel (f. 1778, d. 1840), som ditförde den Schinkelska klassicismen. At Senatstorget med Nikolaikyrkan i bakgrunden gaf han en värdig och monumental prägel — kyrkans mått ändrades likväl af höga vederbörande, så att det hela ej fullt motsvarade arkitektens afsikter. AposUastatyerna för kyrkan beståides af tyska skulptörer och altartaflan af en rj'sk professor, med ett ord, det som behöfdes i konstväg

importerades — om att det skulle kunna slå rot i landets jordmån var aldrig fråga.

Konstbehofvet vaknade likväl i Finland liksom i andra länder, och från universitetet väcktes tanken att bilda en konstförening och en konstskola. I finska konstföreningen, som kom till stånd 1846, fick sträfvandet en medelpunkt och gick jämsides med det nationella uppsvinget på andra områden. I Ekman (f. 1808, d. 1873) fick landet sin förste målare, mindre betydande

genom sin talang än därigenom att han praktiskt bevisade, att en konstnär kunde lefva i Finland. Han målade altartaflor, porträtt men också finska bondelifstaflor, vågade sig till och med på den finska myten och utförde de första monumentalmålningar i landet, i Åbo domkyrkas kor. Mest gedigen är han i en och annan liten genremålning.

Också i Norge dröjde det innan en egen konst kunde slå rot. Dahl (f. 1788, d. 1857), skaparen af ett norskt landskapsmåleri, lefde mestadels i utlandet och tillhör mera Tysklands konst än sitt hemlands. Likaså hans samtida Thomas Fearnley (f. 1802, d. 1842). Som förut är nämdt, var Dahl mycket missnöjd med den böjelse för naturförskönande, som började utmärka düssel-dorfskolans landskap, — det var just i denna skola, det norska måleriet skulle vinna erkännande både hemma och ute.

Adolf Tidemand (f. 1814, d. 1876) blef efter 1845 bofast i Düsseldorf.

Hans ämneskrets blef norskt bondelif, norska interiörer, dräkter, norska sedvanor. Han skildrade hemlandet med kärlek, med poetisk uppfattning och efter samvetsgranna studier — att omedelbarheten af hans iakttagelse och känsla skulle förslöas under inflytande af den främmande luft, han lefde i, ligger i sakens natur. Han säg Norge och den norske bonden endast under sina ferieresor, då han som en söndagsgäst besökte hemmet, lefde sig aldrig in i folkets lif, förblef främmande för det, och då han i Dusseldorf målade sina tyska yrkesmodeller, iklädda norska bondekläder, så utjämnades det träffsäkert karakteristiska, som funnits i hans hemma gjorda studier. Det som borde sägas på ren norska, kom fram i tysk öfversättning.

Bland Tidemands mera betydande målningar äro »Haugianerna* (bönestund i en norsk ryggåsstuga), »Björnjägarens återkomst», »Katekesförhöret» med dess godmodigt satiriska karaktäristik och de små motiv, hvilkas art framgår redan af namnen »Mormors brudkrona», »Farfars sabel», >De ensamma gamla». Tillsamman med Gude målade han »Brudefärden i Hardanger», »Likfärd på Sognefjorden» m. fl. Hans Gude (f. 1825) blef Skandinaviens skickligaste representant för den Achenbachska riktningen inom landskapet. Genomtänkt, omsorgsfull komposition, vackra linier, fint afvägd fördelning af ljus och skugga, noggrant detaljstudium finns hos honom. Hans praktlandskap i Kristiania galleri äro typiska för skolans möjligheter. Hos hans närmaste efterföljare bland de norska düsseidorfarne, hos Joh. Fr. Eckersberg, Cappelen, Mörten Muller, hvilkas landskap vi se i nordens museer — vidder, spegelblanka insjöar och med snöfjäll i bakgrunden eller fjordutsikter med leende små idyller vid brantens fot — gör sig skolans omsorgsfulla teknik gällande men ock dess i vår samtids ögon oljetrycksartade kolorit, dess saknad af kraft och omedelbar friskhet liksom af personligt temperament.

Den förste svensk som valde Düsseldorf till studieort var d'Uncker, som anlände dit 1850. Exemplet följdes af många — under åratal fanns en hel nordisk koloni i den fredliga konststaden. Svenskt bondelif målades där i Tidemands anda men med svagare teknisk förmåga af Bengt Nordenberg, Wilhelm Wallander m. fl., medan d'Uncker med smidighet och mycken styrka som fysionomist upptog Knauss' sätt att karaktärisera groteska eller intresseväckande figurer — hans skildring af Pierrot, som har tandvärk bakom cirkustältets kulisser, är helt och hållet i Knauss' anda, äfven i utförandet. Ritter fick en talangfull efterföljare i Fagerlin, som sedan blifvit de holländska fiskarstugorna och deras invånare trogen och soin i målningssättets gedigenhet och uttryckets känslighet blef den främste bland svenskarne i Düsseldorf. Liksom Fagerlin höll sig inom en holländsk miljö, valde Aug. Jernberg att måla bönder från Rhentrakten — med större koloristisk förmåga än flertalet af kamraterna

bland landsmännen. Bland de norska figurmålarne nådde Karl Hansen längst i detaljframställningens skärpa och i karaktäristikens kraft.

Svenska landskapsmålare kommo ock till Düsseldorf, äfven om de i regel sedan fortsatte studierna på annan ort. De

tillämpade på den svenska naturen de erfarenheter, de vunnit under studiet af mästarne, de flyttade Achenbachs nordsjökust i storm till Bohuslän och hans kvarn vid vattenfallet till Småland. Med förkärlek valde de att måla vildmark, bergsbygd med forsar och svigtande spångar och föredrogo naturen i uppror framför naturen i lugn. Så Markus Larsson, som hos Achenbach och sedan hos Ruysdael fann effektstämningar att söka öfverträffa, så hos Edvard Bergh, som på denna tid målade stora stormlandskap och ödemarksbilder, betänkligt lika dem, som voro signerade af hans lärare Alexandre Calame, den eftersökte atelierchefen i Genève. Så ännu Alfred Wahlberg, soin i sitt stora paradlandskap från Kolmorden gaf ett typiskt anordnadt och genomfördt düsseldorfsmotiv. Axel Nordgren blef stämningsmålaren, som gaf naturintrycket samladt och ej splittradt, liksom bland norrmännen Ludvig Munthe i sina vintermotiv visar blick för helhetsstämningen, starkt betonad. Hos finnen Verner Holmberg (f. 1830, d. 1860) skönjes — i hans skizzer och i hans stora ödemarksbilder och skogsmotiv — ett kraftigt temperament af annan egenart än hos skolans lydiga adepter.

3.

Med Johan Fredrik Höckert fick Sverige sin mest lysande representant för fransk skola och sin främste kolorist.

Höckert var bland de samtida svenska målarne nyhetsmannen framför alla, den 4järfva färgkonstnären, som vågade både se och måla stort. Han liksom så många andra hämmades i sin skaparkraft af de små förhållanden, han fann sig omgifven af, då han återvändt hem, men han fick likväl lämna efter sig, förutom »Gudstjänst i ett lappkapell», som stannade i ett museum i Frankrike, lappkåtan med den lyckliga familjen — ej så litet idealiserad — det lilla »Lappbröllopet», den präktiga färgstudien »Dalkulla vid spiseln» och — hans sista verk — »Stockholms slotts brand». Ingen svensk målade på Höckerts tid med så bred och stor pensel och hade så kraftig och lysande färg som han. Han var den första svenske målaren efter Breda, den första som såg sitt motiv — hvad det än var, historia eller bondelif — ej literärt utan uteslutande måleriskt,

I Sverige hade konsten under Karl XV:s hägn inträdt i en period af större fruktbarhet och större ansatser än under det förra torftighetsskedet. Sträfvan efter en nationel konst gjorde sig ganska allmänt gällande, nordiska myter behandlades liksom svensk hjältehistoria och svenskt folklif. I gruppen »Bältespännarne» upptog Molin ett gammalnordiskt motiv, i sin fontän skildrade han tämligen dekorationsmässigt necken, Egir och böljorna. Forngudar och kämpar fördes in i måleriet med större ansatser än konstnärligt resultat —

HÖCKERT: STOCKHOLMS SLOTTS BRAND.

Oljem&tning (Stockholm. Nationalmuseum).

Winge är denna nordmannakonsts representativa målsman. Bondelifsbilder målades af Nils Andersson och Amalia Lindegren och den svenska naturen fick sina representativa tolkare i Rydberg, som efter grundlig skolgång i Dusseldorf blef Skånes målare med en verkligt dansk kärlek till hemnaturen, och i Edvard Bergh, som var en svensk Achenbach i lusten att resa och att måla det han fann målningsvärdt hvart han kom men som blef fullt hemmastadd och vann sitt eget rike i Mälartraktens idyller. En fnit bildad, nobel konstnär förde han studiet af nordens skogar och insjöstränder ett steg längre mot färgiakttagelsens omedelbarhet än hvad Skovgaard och dennes danska skola förmådde. Och hans målarlynne blef afgjordt mera svenskt, ju mera han lefde sig in i hemmets natur. Hans medtäflare från ungdomsåren, Markus Larsson, en genialisk målarbegåfning med de största ansatser, var det vulkaniska snillet utan annan bildning än handens, skildrade med våldsam styrka och långt drifven teknisk skicklighet storm i vildmarken, vattenfall, det upprörda hafvet i belysning af månsken, fyrar ocli brinnande skepp, men ödelade sin egen talang genom ett allt längre drifvet taskspeleri med färger och gick under som konstnär och som människa. Berghs motiv upptogos af Wahlberg med påverkning af Gude, och så blef det Wahlberg, som — fullärd i Düsseldorfs-tekniken — förde till norden det moderna stämningsmåleriet, sådant franska

mästare utvecklat det. I slutet af 1860-talet är han genombrottsmannen, som hemma väcker split och motstånd med sina solnedgångsstämningar, månsken, skymningar, omsorgsfullt studerade i Fontainebleaumännens anda, med smältande melodisk färgskala målade med bred pensel och raffinerad elegans i behandlingen. Ett nytt element, färgharmonien, den koloristiska naturiakttagelsen, fördes härmed in i den nordiska konsten, i hvilken — om man

frånser Höckert — färgen knapt spelat annan roll än såsom kolorerande teckningen.

I Danmark hade Karl Block (f. 1834, d. 1890), med sina från Rom hemsända bilder i medlet af 1860-talet blifvit ett pånyttfödelsens tecken för det stora måleriet.

Hans »Prometeus», »Simson i fångelset» och därefter »Kristian II på Sonder-burgs slott» visade mera realism och kraft och äfven en rikare målerisk behandling, än hvad man fann hos de äldre målarne, då de undantagsvis vågade sig på figurer i kroppsstorlek — som Marstrand i Besöket, fru Baumann Jerichau i den sårade soldaten på sjukbädden med den föreläsande flickan som sällskap. För oss synes Blocks färg svag och temperaments-tom, hans etsningar bättre än hans målningar ocli hans små dukar mer lyckade än de stora. Det är fråga, om han ej var mest sig själf i de små humoristiska karaktärsbilder, där han med godt lynne och spetsig satir framställer en typ — den romerska barberaren, munken, som med andakt plockar fågel, lakejen, som öppnar dörren för en förnäm mops.

Till Sverige fördes omkring 1870 den historiska karaktärsbilden med Georg von Rosens etsningar och hans målning »Erik XIV». Münchenskolan gör sig gällande såväl hos svenskar som hos norrmän — i Eilif Petersens och Vergelands i mustigt brunt hållna historietaflor, i Heyerdahls »Adam och Eva», Kronbergs Jaktnymf, Lutspelerska, Våren, Hellqvists »Peder Sunnanväders intåg», »Visby brandskattande» m. II.

Kronberg slopade under studieåren i Bom den mustiga münchenfärg, som efter Jaktnymfen och Våren kommit honom att kallas en ny Makart, och öfvergick sedermera till en mera dekorativ stil (plafonderna i Stockholms slott). Georg von Hosen var i sina historiemålningar »Erik XIV i

EDV. BERGH : UNDER BJÖRKARNA. Oljemålning.

f9ngclset>, »Den förlorade sonen», »Drottning Dagmars uppväckelse» ej rädd att söka en dramatiskt tablåartad komposition och effekt, men förstod att gifva själsuttrycket med känsla och innerlighet, hängifvenheten hos Karin, smärtan blandad med tacksam glädje hos den återvändande sonens moder, den ur dödens slummer halft vaknande Dagmars sista leende till sin make — och det är denna glimt af människosjälen, som är den djupaste innebörden i dessa konstverk. Som porträttör står Rosen mycket högt i det om nobel känsla, fin psykologisk blick och hög andlig liksom konstnärlig kultur vittnande galleri af svenska samtida, han utfört —Pontus Wikners bild är kanske den bästa i raden, ett portrait d'äme, genomfördt med säkraste karaktärsanalys. Hellqvist blef mera tysk än svensk i sina medeltids- och 1500-talstaflor, som visa friluftsstudium med intryck af Pradillas gråa toner.

Men norrmännen i München togo resolut steget ut från historiemålning, teaterkostymer och atelierfärg och öfvergingo med fröjd till friluftsmåleri och studium af den lefvande verkligheten. Och här fingo de [-kamrateribådesven-skar,danskar-] {+kamrateribådesven- skar,danskar+} och finnar. Ett årtionde af [-energiskastudieriut-landetmed-] {+energiskastudieriut- landetmed+} Parissom medelpunkt följde — resultatet blef en till sin måleriska karakter helt ny konst. Det gälde att lära sig se naturen och afbilda den i form och toner korrekt, att lära sig behärska materialet — hvilket långt ifrån varit regel hos de äldre skandinaviska målarne, ej ens hos de verkligt begåfvade bland dem. En grundlig skolgång var hvad gamla och unga behöfde. Ett skede af kraftigt, djärft, hoppfullt och ärligt arbete följde — till en början under motstånd från de hemmasittande, sedan med afgjord seger.

Först kommo svenska landskapsmålare med Wahlberg, så figurmålarne med Salmson i spetsen. I sina friluftsmålningar från landsbygden i Frankrike med de då vanliga motiven — skördemän på åkern, hvitbetsränsare, gumman hvilande vid vägkanten — och sedan med skånska interiörer, gumman vid spinnrocken m. fi., gaf Salmson valörerna i friluft och i interiörer med säkerhet och elegans. Hans arbeten betecknade, visserligen ej i personligt innehåll men i målerisk skicklighet, ett framsteg i det svenska måleriet, lika stort som hos Höckert ett kvarts sekel tidigare. Gustaf Cederström (»Karl XII:s likfärd») och Nils Forsberg (»En hjältes död», »Gustaf Adolf vid Lützen») förde valörstudiet in på historiemåleriets område.

Q. v. ROSEN: PORTRÄTT AF PONTUS WIKNER.

Oljemålning (Upsala, Göteborgs nation).

Norrmännen gjorde djärft och obesväradt språnget från bitume till kremserhvitt, och unga danskar bröto ner den

kinesiska muren och förde luft och sol in i sitt traditionella måleri, som faktiskt blifvit förlegadt. På världsutställningen 1878 verkade gamle Skovgaard och de andra danskarna i bredd med det friska franska landskapsstudiet som barnsligt hjälplösa, den danska afdelningen fick namn om sig som den tråkigaste af alla, och det hjälpte ej, att en och annan kritiker såg och framhöll det nationelt typiska och genomärliga hos dessa primitiva barbarer. Unga danskar vågade sig nu till Paris och vidare ut på friluftsstudier. I Kröyers »sardintillverkning i Bretagne» och »italienska fältarbetare» i brännande solsken och i Eilif Petersens samtidigt (1880) och på samma plats som sistnämda tafla målade interiör »Siesta» fick Danmark och Norge sina första representativa moderna valörmålningar, gjorda för luft- och belysningsstudiets egen skull, utan spår af novellistiskt innehåll lika litet som af komposition eller färgval efter akademiska regler.

I sättet att tillämpa det lärda gingo de olika nordiska folken hvar sin olika väg. De unga svenskarna trifdes godt på främmande ort, målade franska, italienska, spanska, marokkanska motiv. Norrmännen skyndade efter att ute ha fått impulser snart hem till sitt, målade snö och sommarsol i bjärta, skarpa färger. Det unga Finlands förste målare, Edelfelt, delade sig mellan Paris och nyländska skärgården, målade finska friluftsmotiv hemma om sommaren (Ett barns likfärd, Gudstjänst i skärgården, Fiskaren och hans dotter ute på hafvet) och utstälde dem i Paris. Danskarna funno i Skagen ett ännu primitivt samhälle med målerisk natur och präktiga typer af lotsar och fiskare. Utan att upprifva sambandet med utlandet höllo dessa danskar fast vid hemmets natur och vid dess konstnärliga traditioner. Det befanns att, äfven om ytan snart nog blifvit en annan, äfven om målningssättet var nytt, sedan fordringarna på naturåtergifvandet stegrats, så var det ändå fortfarande de danska skogarna, hafvet, fisklägen, danskt lif på land och strand och i städer och hem, som fylde den danska konsten. Och det befanns därjämte, att flera af de yngre danskarna nöjde sig med de impulser till frilufts-måleri, som tillförts dem utifrån, och föredrogo att studera naturen hemma.

P. S. Kröyer (f. 1851) blef riktningens mest lysande representant.

En frodig talang som Marstrand men mera kunnig än denne och hans samtida, lifsglädjens och sorglöshetens målare, aldrig svår att förstå, alltid älskvärd och i jämvikt. Alltid uppenbarar han naturglädje, rättfram iakttagelse och rättframt uttryck. Han är stämningslyriker, själfull och glansfull i sina solskens- eller skymningsstämningar öfver hafvet, kvick och skarp fysionomist i sina porträttgrupper, där valörproblemcn kunna vara invecklade och svårlösta (»Musik i atelieren» med de många figurerna i ljusskең och tobaksmoln, de franska utställningskomite-rade sedda i brytningen mellan lampljuset och eftermiddagsskymningen utifrån).

Gärna hågad för experiment och aldrig ryggande tillbaka för svårigheter hör Kröyer — liksom Zorn bland svenskarne — till de afgjorda nyhetsmännen, till dem, som gladt söka nya områden att slå under sig. Man kan hitta döda punkter i Kröyers lösningar af ett valörproblem, och det händer att hans med intensiv målarglädje gjorda ögonblicksskizzer ha mera målerisk helhet och enhet än den med ledning af dem utförda taflan. I alla händelser är det få, som skulle besegrat de svårigheter, han vågat sig på, med sådan brio och målarglädje som han.

428llosiinrd. Roll. Gorvox. Bnu|uomont. Carolus Du inn. Garnier. Carl .Jacobson. Magno.

Cazin. Cornion. Gooriros Petit. Ballu. Dagnaux. Roty. Morcio. Dubois. Klein. Proust.

Delaplanche. JLisch. Bonnat. Gauthorin. Chapy. Pasteur. Puvis

Tuxen. Krfiyer. Gérome. Barrias. Cla|ilnin. Faljruière.

Kröyer, Ett sammanträde i Kommitén för den franska utställningen i Kjöbenhavn 1888.

Oljemålning (Köbenhavn, Glyptoteket).

KRÖYER: FISKARE DRAGA NOT. Teckning.

Ett helt annat temperament har Michael Ancher (f. 1849), sedan 1880 bosatt på Skagen.

Nyktert och kärft, tungt och med strängt allvar skildrar han fiskarbefolkningen, väderbitna gubbar i sydvest och oljerock, i båt, på stranden eller hemma i stugan. Hans konst besticker ej genom elegans och lätthet eller glädje öfver färgkombinationer, den är full af sin egen karaktär och full af kärna. Hos fru Anna Ancher (f. 1859), som ock målat

liknande motiv (»Begrafning» t. ex.), är ljusstudiet längre drifvet (solsken i rum, »solsken i den blindas kammare»).

Som hemmets, familjens målare har Viggo Johansen fått förtjänt rykte. Barnen läsa lexor, leka eller badas, familjen och dess gäster äro samlade kring aftonlampan — det är Johansenska motiv. I landskapet ger han stämningen med innerlighet och trofasthet och är jämte Julius Poulsen den danska naturens kanske känsligaste tolk, de musikaliska harmoniernas diktare i milda färgnyanser, Danmarks Cazin och Pointelin.

Paulsen är mera lyriker, målar solnedgång öfver landskap i skördetiden, mörk natt öfver heden, höstkväll med nymåne, sommarnatten, då den första stjärnan tändes — enkla, djupt kända stämningar. Äfven i porträttet och i studiet af det nakna, starkt hvitt mot grå eller mot svart bakgrund, har Paulsen ett godt namn.

Också de äldre målarne påverkades af rörelsen, den gamle Kyhn i sitt själfulla naturstudium, Otto Backe, djurmålaren, Gottfrid Christensen i landskapet, Jerndorff i porträttet, Thomsen i sina prästgårdsbilder, af hvilka »Aftonklockan» är att jämföra med Millets stämningar, på samma gång den är tro-

hjärtadt dansk, och slutligen Zahrtmann, den brokiga, oroliga, kaleidoskop-artade koloritens man.

Som historiemålare har han i sina bilder ur Leonora Kristinas lefnad gifvit 1600-talet i all dess robusta klumpighet, med en personligt uppfattad historisk karaktär att jämföra med Menzels, om ock i uttrycket betydligt olika. I de italienska bilderna liksom i folksagan blir Zahrtmanns granna fSrger ej alltid öfvertygande.

Många goda målare representera, förutom de nämda, den danska genren. Den lilla konsten, som afbildar land och folk med känsla och stämning, har en vänlig tanke på det hvardagliga och är mildt satirisk mot dess löjliga företeelser, odlas flitigt och skildrar händelser, ej blott stämningar, människor, ej

blott färger. Det danska måleriet ger under hela århundradet en inblick i det danska lifvet, vida mera omfattande, åskådlig och trovärdig än den svenska konsten under samma tid.

Af norrmännen från öfvergångstiden blef Otto Sinding hafvets ochLofotens och Skredsvig inlandsnaturens, dalarnas och sjöarnas flärdlöse skildrare (»Midsommar», folket i ekan under fjället), Kr. Krogh — realisten och agitationsmannen framför andra under stridsåren på 1880-talet — gaf i Kristiania-motivet »Kampen för tillvaron» en variant af fransmäns fattigfolksmåleri och i sina lots- och sjöbusstaflor gaf han, liksom Kolstöe i liknande motiv, friska typer, med käck, klar färg och bred pensel. Wenzel m. fl. blefvo solida bondelifsmålare. Fritz Thaulow blef den norska vinterns målare för att sedan bli snösmältningens, de rinnande vattnens.

På de senare åren, då han bott i Frankrike och framför andra norrmän gjort sig gällande i världsmarknaden, har han mest målat nattstämningar, sofvande städer, floder i nattdunkel, månsken — allt med raffinemang i behandlingen och med säkert beräknad effekt, men utan den förra friska omedelbarheten i återgifvandet af naturintrycket.

Erik Werenskiold vann sitt namn som karaktärsfull tecknare genom bilderna till Asbjörnsens och Moes folksagor och som målare genom »Bonde-begrafningen» 1885.

EDELFELT: PÅ HAFVET. Oljemålning (Göteborg, Fdratenbergaka galleriet).

III'GO GEBERS FÖRLAG,

WERENSKIOLD: BON DE BEG RÄF NING.

Oljemålning (Krittiania, NationalgallorieO*DS N0BDI8KA LXNDEBNA.

Det för hans sagoteckningar utmarkande ar, att han flyttar sagan direkt in i lifvet, in i bondstugan och ut pä fjället, och ger typer, dem folket känner igen som gamla bekanta. Han träffar därigenom sagans lokala karaktär, »ßondebegraftiingen», som närmast är att jämföra med Edelfelts finska bondebilder från samma tid, väckte berättigadt uppseende genom det enkla, fasta greppet på ämnet — ingenting förefaller konstrueradt, allt är osökt och trovärdigt. I sina porträtt (Björnson, Ibsen, Kitty Kielland, Erika Nissen, Grieg) är Werenskiold kraftfull och intim karaktäristiker, han är den af sin krets, som andligt haft mest att gifva och som ständigt fördjupat sitt konstnärsskap.

I Finland vann friluftsmåleriet publiken utan motstånd — det fördes dit i Albert Edelfelts eleganta och distingerade

konst. Finland hade haft sina düsseldorfsmålare — förutom Holmberg Munsterhielm, som målade hemlandsnaturen ärligt och effektfullt, Jansson och Liljelund, som flyttade den tyska genren in i de finska stugorna. Med Becker hade den finska konsten öfverflyttat till Paris, oclv med Edelfelt (f. 1854) blef den hemma där.

Han är i mycket att jämföra med Kröyer: lättfattlig, briljant, rörlig, fin iakttagare, smakfull, djärf men aldrig ytterlighetsman. Började med historisk genre, sedan friluftsstudier — finska motstycken till de franska med släkttycke närmast till Dagnan-Bouverets ståndpunkt — och ett par religiösa motiv i 1890-talets art — »Madonna», en finsk »Maria Magdalena» på knä för en finsk Kristus — vidare ypperliga porträtt, bland dem den lie-kanta bilden af Pasteur i sitt laboratorium. Vi få ej heller glömma de karaktärsfulla, eleganta lavyrerna till Snoilskys »Svenska bilderi och senast teckningarna till Fänrik Ståls sägner, i hvilka Edelfelt nått en monumentalt storslagen hållning.

CARL LARSSON: BRITA OCH JAG. Akvarell.

2.

Också svenskarne vände hem till sitt. Där fanns bland realisterna från 1880 mer än en originel konstnärsindividualitet. Ernst Joseplisson sökte, stick i stäf mot dagens moderiktning, tillbaka till renässansmålarne och från dem till ett personligt framställningssätt. Hans lidelsefulla temperament sökte uttryck både i moderna ämnen och äfven i rent naturfantastiska (»Strömkarlen» spelande i forsen). Den mångfrestande Carl Larssons rörliga, lekande och liffulla fantasi lockade honom till de mest olikartade försök, hvilka förde till ett dekorativt framställningssätt, än i monumental storlek (freskerna i Göteborgs flickskola och Nationalmuseum), än i akvarell och illustration. Efter att ha varit cn den måleriska elegansens målsman och från att ha tagit intryck af japaneser och af Chérets affischstil har Larsson stannat vid ett mycket förenk-ladt mätningssätt. Särskildt i sina bilder från sitt eget hem — de mest

ZORN : UTE. Oljemålning (Göteborgs museum).

täcka och friska yttringar af sommarglädje, målarglädje, lifsglädje — visar han sig som en af de mest typiskt svenska bland våra samtida konstnärer.

Zorn var från sina första steg virtuosen, som klarade alla tekniska svårigheter som en lek och som utan fördom målade allt soin intresserade honom» friluft och rumstämningar, belysningseflekter, typer. Bilderna från Dalarne och från Stockholms skärgård stå nog hans hjärta närmast. Som porträttör är han i olja och i radering den fyndiga och kvicka improvisatören, som

CARL LARSSON, FRESKER I NATIONALMUSEUM, STOCKHOLM.

Taravali ritskola.

ZORN: ERNEST RENAN.

Radering.

fångar det karaktäristiska med några djärfva drag af radernålen eller några breda penseldrag — ett målningssätt, som har sina stora beröringspunkter med Jolin Sargents och som nog till en del stammar från Goya, hvars lust att röra sig med det minsta antal färger återkommer hos Zorn. Han är den ofta öfverraskande färgtrollkarlen, men bakom hans skenbart vårdslösa model-lering i färg eller raspande ined radernålen ligger en gedigen utbildning och ett personligt målartemperament.

Richard Bergh är den djupt anlagde sökaren, ärlig och gedigen karaktäristiker i sina porträtt liksom i sina landskap, där han söker stämningens lokalkaraktär med samma skärpa och individuella känsla som då han i ett porträtt analyserar den mänskliga karaktären. Den svenska naturen har Bruno Liljefors lärt oss att se på ett nytt sätt, se den i stort, äfven då dess former ej äro plastiska, se dess färgkaraktär, karg eller bjärt, skarp, oförmedlad. Från att vara djurens målare, djuren tagna på kornet i deras hvardagslif i skog och mark, har Liljefors blifvit den uppsvenska naturens tolk — skogarnas, sjöarnas, skärens, hafvets — ständigt ökande sin synvidd och fördjupande sin naturkänsla, den mest kärnsvenska bland svenska konstnärer.

Det svenska landskapet, med fordran på naturintryckets skärpa och fördjupande liksom på monumentalt förenklande af linier och färger, på personlig omdiktning mera än på objektiv efterbildning, har fått en allt igenom indi-viduel representant i Karl Nordström, som hufvudsakligen målat sin hembygds, vestkustskärgårdens karga natur i klara, skarpa, ljusa färger, en trotsig, sträng Nordensvan, Konsthistoria. 55.

RICHARD BERGH: AFTONSTAMNING. Oljemålning (Göteborg, Furstenbergska galleriet).

natur med mera kraft än behag. Representativ för den moderna skolan är kanske i högre grad än andra prins Eugen, i hvars nobelt och kraftfullt kända landskap den fasta liniekompositionen förenar sig med koloristisk styrka. Dessa och flera därtill ha väckt till lif en till karaktär och lynne svensk konst af ny art, stämningsdjup och allvarlig på samma gång som den visar böjelse för bredd ocli enkelhet i anläggning, för harmonisk afvägning med dekorativ hållning, för färgens prakt och glädje. Det unga svenska måleriet, som energiskt söker egen grund under fötterna, stannar ytterst undantagsvis vid hvardagslif och genre, söker helst ut i naturen, söker ännu sina områden, är dagligen på upptäcktsresa i det egna landet.

I Norge liksom i Finland förde det unga släktledets naiva naturiakttagelse, den mera kraftiga än förfinade och behärskade känslan till en robust och dristig skildring af naturen i hvasst solsken och bjärta färger. Det düssel-dorfska »söndagsmåleriets blef kastadt öfver bord och ligger nu långt tillbaka i historien. Och jämte naturskildringen har naturdiktningen, stämningslyriken tagit sina karaktärsfulla och nationella uttryck. Af de finska realisterna vände sig Axel Gallén (f. 1865) från robusta bondeskildringar till de gamla folksägnerna, sökte i »Ilmarinen smider Sampo» och i triptyken »Aino-myten» förena sagoämnena med ett realistiskt uttryckssätt, försökte sig sedan i en starkt stiliserad form och har hittills lyckats bäst i rent dekorativa uppgifter.

PRINS EUGEN: SVENSKT LANDSKAP, SOMMARAFTON. Våggmilning i Norra Latinlårovorkat, Stockholm.

I sina målningar i kupolen i Finlands paviljong på Parisutställningen 1900 gaf han fyra motiv ur Kalevala, bland dem de här återgifna »Ilmarinen plöjer ormfältet» och den storslaget enkla morgonstämning, som kallats »Hednagudarna ha lämnat Finland». De kristna invan-drarne äro sysselsatta med att resa ett kors på stranden, där offerelden åt de hedniska gudamakterna är nära att slockna och det heliga trädet är nedhugget. Gudarna ha flytt men ha lämnat kantelen som arf åt Finlands folk.

Också Järnefeldt, Blomstedt och flera ha i sin naturskildring allt mera behärskadt hållit fast vid det typiskt finska.

Bland norska fantasikonstnärer är lyrikern Th. Holmboe, som i känsliga akvareller skildrat hafvets ödslighet och vågornas sorgmusik, Kittelsen, bättre i akvareller och groteska teckningar än i oljemålning, en subtil lyriker, då han gifver bilder af nordlandsnaturens stillhet och storhet, »en fantasivärld som är ren verklighet», och ej minst Gerhard Munthe — äfven en dugande landskapsmålare. I hans kompositioner till sagor eller hans egna fria dikter i bild rår det suveränt fantastiska. Den dekorativa stil, han uppfunnit för dessa kompositioner, är gjord med tanke på deras utförande i väfnad och följer bondeväfnadens färger i en alltigenom norsk koloristisk karaktär.

I hans senaste kompositioner, Kung Sigurds ridt till Jorsala» m. fi. — utförda i väfnad af Frida Hansen — är koloriten prålande praktfull och ej längre hållen i allmogestilen.

I Danmark blef intrycket af förrenässansens florentinare mera påfallande än i något af de öfriga skandinaviska länderna — en egendomlig motsats till den »dagligstuekunst», som frodats så godt i landet och som afspeglat det danska lynnet i all dess älskvärdhet och stillsamhet. Öfver hufvud taget blef den danska fantasikonsten mera experimenterande än grannländernas — detta såväl i monumental- och stafflikonst som i konstindustrien.

Som den mest gedigna i lägret nämnes Joakim Skovgaard, hvars djupa och reflekterande intelligens fört honom genom en hård utvecklingskamp fram till en allvarlig stil, där den barnsligt oreflekterade känslan är lika äkta som det djupt religiösa allvaret och det manliga skaparkrafvet.

Hans religiösa alstring betecknas af »Dammen Betesda» med dess starka ögonblicksintryck, den stora skildringen af »Kristus i dödsriket», »Kristus mottager röfvaren i paradiset» och

»Bebådelsen», i anslag och k&nsla slutande sig med vinnande naivitet och utan slafvisk efterbildning till italienska medeltidsbilder. I Campo santo i Pisa ser man paradiset omslutet af torn och tinnar och florentinska palats, och där innanför ses springbrunnar, brokiga fåglar och gyllene frukter i träden. Skovgaard omger visserligen ej paradiset med modern Köbenhavnsarkitektur — en så långt drifven djärfhet hade knapt fört till ett allvarligt resultat — utan med fantasimurar och ger det all bilderboksprakt, ett oreflekterande barn kan önska. Han klär Kristus och den vaktande ängeln i de skäraste färger med gyllene prydnader och glorior af blänkande gnid. I sina fint kända italienska och grekiska landskap är Skovgaard den individuella realisten, i sina porslinsmålningar en af riktningens främste inom världskonstcn i ursprunglighet, karaktär och dekorativ stilprakt.

På detta område har han förtjänstfulla medbröder i brodern Niels Skovgaard, som var den egentlige banbrytaren inom industrien, i Bindesböll, Jern-dorff, Philipsen, som alla gjort stilfulla och präktiga arbeten i lera.

Diktande fantasi i förening med stilsträfvan uppenbara på olika områden Harald Slott-Möller, som från djärf realism öfvergick till dekorativt sökande, t. ex. hans tafla med de i sommarkvällen hemvandrande kvinnorna, som i hållning påminner om en grekisk vasmålning — fru Agnes Slott-Möller i sina stort och kraftfullt hållna romantiska danska medeltidsbilder, den intima Syberg, Hammers-höj i sina porträtt och interiörer, fylda af stilla, vek poesi i få färger, knappt annat än svart och hvitt, Ring i sin enkla färghållning och friska dekorativa behandling, djurmålarne Th. Philipsen och Therkilsen i afhälsa och kraft strålande sommarbilder, den originella Willumsen slutligen, som från impressionismen öfvergått till syntetiskt stilsökande, kastat all teknisk skicklighet och velat bli primitiv men ofta blifvit barock och obegriplig. Inom keramiken äro hans uppslag mera märkliga än i målning, och i skulpturen har han senast i sitt grafmonumentöfverföräldrarnanått en stor, värdig och originel hållning.

GALLÉN : HEDNAGUDARNA HA LÄMNAT FINLAND.

Dekorativ målning i finska villan i Paris 1900.

GALLÉN: ILMARINEN PLÖJER O RM FÄLTET.

Dekorativ målning i finska villan i Paria 1900.

G. MUNTHE: FRIARNE. Akvarell (Stockholm, Nationalmuseum).

Bland tecknare framstår Hans Tegner i sitt stora Holbergsverk med dess präktiga tidskaraktär. På det dekorativt fantastiska området blef »Troldtöj» med dess sagobilder af J. Skovgaard, Jerndorfl" och Bindesböll den nordiska bokmarknadens mest originella verk.

Skulpturen hade i de nordiska länderna lefvat utan djupare samband med måleriet. Bissens skola röjes hos svensken Molin, norrmannen Bergslien, finnen Valter Runeberg och hos den yngre Bissen, Saabye och flera danskar. Friare gent emot de danska traditionerna stå Schultz, Bonnesen, Brandstrup (i monumentala porträtt), Hasselriis i små karaktärsstatyetter.

Norrmannen Stephan Sinding blef modernitetens representant, äfven bland de danska skulptörerna. Fri, käck formbehandling af italiensk och fransk påverkan, ett steg fram till lefvande skulptur.

Bland hans arbeten äro att nämna de energiska grupperna »Barbarkvinna, som bär sin son ur striden» och »Två människor» samt trästatyn »Släktens äldsta». I Ibsen- och Björnson-statyerna — uppstälda i Kristiania framför nationalteatern — har han sökt karaktär men ej plastisk skönhet och ej ens varit rädd att åstadkomma ett komiskt intryck.

I Sverige blef John Börjeson monumentalskulptören efter Molin. Och i Per Hasselberg fingo vi en mästare i den plastiska formbehandlingen. Fram-

J. SKOVGAARD: KRISTUS FÖRER RÖFVAREN IN I PARADISET.

OljamJüning.

för allt är hans behandling af kvinnoformen af en känslighet och säkerhet, sådan få nordiska konstnärer tillägna sig. Kristian Ericssons främsta verk faller inom den lilla skulpturen, liksom han i de tillämpade konsterna är den främste konstnär bland handtverkare. I de tillämpade konsternas uppblomstring ha svenskar tagit del, både i textil konst — hvars odling hos oss började med upptagande af allmogestilar och från dem utvecklade sig till till-lämpande af nationella motiv, dels historiska, dels hämtade ur växt- och djurvärlden — och på fajansens område, där särskildt Alf Wallander frambragt alster af robust originalitet.

Valter Runeberg (f. 1838) gaf Finland dess tre nationella bildstoder och Kalevalahjältarne deras första plastiska form. Med Stigell och Ville Wallgren gjorde sig franskt inflytande gällande i den finska skulpturen.

Wallgren, som 1 Paris blifvit mycket uppburen, har fått sin specialitet i små stiliserade bilder, ibland kvinnor, ibland blommor, ibland hälften af hvardera, »små gråterskor, som smälta bort i sin smärta», små drömbilder, tjusande genom liniernas behag, uttryckets innerlighet och veka, skälfvande känsla och genom det läckra utförandet i brons med en patina af raffinerad koloristisk verkan. Äfven inom möbelindustrien står Wallgren som en personlig och fantasirik representant för moderna ideer och modern formgifning.

Äfven arkitekturen vände hemåt och tog mera än förr hänsyn till det egna landets förutsättningar. Den klassiska riktningen följdes af försök i medeltidsstilar och renässans — i Danmark representerade i främsta rummet af Meldahl (herrgårdar), Dahlerup (Kungliga teatern, i samarbete med Ove Petersen, färdig

1874, det nya konstmuseet i samarbete med G. Möller och Glyptoteket, båda fullbordade 1895), Herholdt (den förträffligt monumentala nationalbanken) och Nyrop, som i Köbenhavns rådhus gifvit ett högeligen imponerande verk, stilen en blandning af italiensk och dansk renässans. Utan minsta öfverläsning eller hopande af detaljer verkar bygnaden genom liniernas renhet, måttens och massornas harmoni. Clemmesen är bland de danska arkitekterna de djärfva uppslagens man.

I Norge ha Schirmer och Christie i restaurerandet och fullbordandet af Trondhjems domkyrka gjort ett drygt och godt arbete, ännu ej på långt när fullföljdt. Kristiania-arkitekturen visar djärfva försök ibland, alla ej fulltlyckade (Nationalteatern af Bull). Den nationella träarkitekturen har däremot blifvit konsekvent och liffullt utvecklad af Holm-Munthe, Sindirtg-Larsen m. fl.

I Sverige blef namnet Scholander det första af betydelse på arkitekturens område — tyvärr var det en föga konstnärlig tid, han verkade uti, och många voro ej de uppgifter af betydenhet, som erbjödos honom. De bygnadsverk, han skapade, äro stilrena och visa en förståndig tillämpning af arkitekturens lagar. Hans närmaste efterföljare, Helgo Zettervall, förenade sitt namn förnämligast med kyrkobygnader och restaurationer, de sistnämda ibland väl våldsamma. Det unga arkitektsläktet har fått, hvad föregångarne fingo förgäfves längta efter: uppgifter, stora och intresseväckande uppgifter att lösa. Och den betydligt höjda yrkesskickligheten har gifvit dem medel af helt annan art än de som stodo de äldre till buds. Under sökandet i de gamla stilarna fann man utgångspunkter i den äldre svenska bygnadskonsten, i stilar, som visserligen ej voro utpräglad t svenska i sitt ursprung, men som likväl fått fast fot i landet och voro typiska hvar för sin tid. Äfven moderna former ha upptagits. Mest bemärkta bland de nu verksamma arkitekterna äro Clason, Möller, Ludvig Peterson, Boberg, Wickman.

Ryssland slutligen har sin nationella arkitektur med anor från den byzantinska men med en karaktär, som är rysk. De främmande motiven äro

HASSELBERG: SNÖKLOCKAN.

Marmor (Stockholm, Nationalmuseum).

lämpade efter egna behof och egen smak. Klassicismen har dock härskat äfven i Ryssland, Petersburgs kyrkor och palats, bygda af tyskar och fransmän, blefvo återklang af italiensk renässans och voro ryska endast i sitt prunkande med slösande kostbara material. I akademien uppfostrades de unga från det de voro endast 3 eller 4 år, skickades i sinom tid till Rom och tvungos att bli rättrogna klassicister. Ryssland fick sin Davidsskola, sina romantici, sina batalj- och historiemålare och sin borgerliga genre.

Den ryska konsten i Rom representerades främst af Brülow (den akademiskt hållna, i färger rätt effektsökande »Pompejis undergång») och Ivanow — en äkta rysk typ, drömmare, enstöring, använde 27 år på lösandet af en enda uppgift, »Messias uppenbarar sig för folket», med skarpt och individuelt studium i de enskilda figurerna men det hela hvarken behärskadt eller fullgånget.

Efter lifegenskapens upphäfvande blef den folkliga genren modern, djärfva, oftast melankoliska skildringar ur bondelifvet: Peroffs hvassa satirer mot ämbetsmän, polisen, de privilegierade, en måleriets Gogol snarare än — som han blifvit kallad — en konstens Turgenieff. Också i Ryssland skönjes ett omslag efter 1870, strid mot akademismen där som i andra länder, en nationel rörelse, som nått goda men för västra Europa så godt som okända resultat, då den unga ryska konstens nationalister ej vilja utställa utom hemlandets gränser. Det händer nog, att de ryska målningar, man får se i utlandet, öfverraska genom det nya och friska i uppfattning och uttryck, rätt på saken, fullkomlig oberördhet af allt hvad tradition lieter, någon gång (som i Gués motbjudande »Korsfästelsen») en rå naturalism öfver alla gränser. Som den ryska genombrottsmannen nämnes porträttmålaren Kramskoj, bland genremålare bröderna Makoivsky och framför alla Elias Repin, som i »Ivan den grymme dödar sin son» gifvit ett af den moderna skräckgenrens mest brutala nummer och i framställningen af de båtdragande slafvarne vid Volga en vältalig bild af folkets djuriska ståndpunkt. Den i västra Europa mest ryktbara ryska målare, Wereschagin, har gifvit orientaliska och indiska bilder med stark färgverkan och bibliska motiv med lokal realism men mest krigsbilder, i hvilka tendensen kan vara mera vältalig än det måleriska innehållet.

De taflor, han skickat Europa rundt på turnéer, äro i regel repliker af originaltaflorna, ofta ganska lösligt och hastigt gjorda och utan mycket studium. Han skildrar soldaternas

BÖRJESON: KARL X GUSTAFS STATY. Malmä.

lidande, vägen till Plevna med liken af de efterblifna soldaterna och korparna kretsande öfver dem, massbegrafning efter drabbningen — äfven en nihilistafrättning i snöglopp. Wereschagin är typiskt rysk i sin skonlösa uppriktighet, det finns hos honom ej minsta försök att som Neuville eller tyskarna smickra sina landsmäns nationalkänsla.

Inom det monumentala måleriet har Korovin väckt uppseende med dekorativa bilder från ishafskusten och de stora sibiriska floderna. Bland monumen-

tahnålarne är Wasnetzoff (f. 1848) den ryska rasens konstnärliga apostel.

Hans främsta verk äro fresker med fornhisto-riska ämnen i historiska museet i Moskwa och väggmålningar i Wladimirsbasilikan i Kiew. Motståndare till all kosmopolitism har han upptagit de gamraalryska kyrkodekoratörernas byzantinska traditioner och vid sidan däraf den sydryska naturens stämningar. Hans madonna och Kristusbarn ha ej dc romerska typerna, profeter och kyrkofäder äro af en annan ras än den vesterländska.

Äfven den ryska skulpturen fick näring från utlandet. Dess främste man är Anto-kolsky (f. 1842), som i historiska genrestatyer, Ivan den förfärliges död, Peter den store, Sokrates' död, den sjuke Spinoza och i sin fängslade Kristus (1874, han gjorde sedan en mera traditionel Kristusstaty) visade djup blick för karaktär och själslif, förenad med skarp realistisk iakttagelse. Antokolsky utgår aldrig från formen utan från det andliga innehållet och ryggar hvarken för brutal skärpa eller för oplastiska linier.

De ryska traditionerna fingo i arkitekturen ett ståtligt uttryck i Återlösarens kyrka i Moskva, som började byggas 1839 och fullbordades 1883. I minneskyrkan vid Borki (1891 till 94) har den gammalryska stilen stått upp i all sin prunkande prakt.

WALLGREN: GRAFURNA.

Brant.

Vi ha följt århundradets konstnärliga utveckling i dess hufvuddrag, i dess sökande tillbaka till gångna tiders ideal och former, i dess sökande utåt i naturen och i dess sökande inåt i själslifvet — i sökandet efter allmänt mänskliga skönhetsvärden, gällande för alla tider och alla folkslag, efter uttryck för lynne och karaktär hos en viss ras, ett

bestämdt folk, efter uttryck för ett personligt själslif eller en personlig naturkänsla. Vi ha följt århundradets arbete på att lära se och känna naturen, att för konsten eröfra den jordiska verkligheten och den individuella fantasiens värld. På många vägar har sökandet efter det moderna idealet gått, och ofta har det kunnat se ut, som gingo dessa vägar åt så olika väderstreck, att de knappast kunde leda till ett och samma mål.

Århundradets konstverksamhet visar olikartade sträfvanden, olika viljor, olika trosbekännelser att lefva och dö för. Hvilken brokig samling representanter för skedets skönhetssträfvan! I seklets första tid David, Canova, Thorvaldsen, Schinkel, Proudhon, Goya, Turner, Constable. I århundradets midt Cornelius, Ingres, Delacroix, Millet, Corot, Courbet, Schwind, Kaulbach, Menzel, Knauss, Leys, Madox Brown, Rude, Semper. Sedan å ena sidan Piloty, Lenbach, Makart, å den andra Manet och pleinairskolan och som motsats därtill Rossetti, Hunt, Watts — och slutligen de senaste årtiondenas heroer Puvis de Chavannes, Böcklin, Whistler, Burne-Jones, Rodin, Rops, Klinger.

Det är ingen lång tid som skiljer representanterna för konsten i århundradets början från bärarne af den konst, som i dess slut står härskande. När Thorvaldsen dog 1844, var Puvis de Chavannes 18 år, Böcklin 17, Watts 26, Constantin Meunier 13, Whistler 10. Ett par släktled ha varit nog att sätta helt nya ideal i de gamlas ställe.

Utvecklingsmännen ha självklart varit de starka personligheterna, oftast också de osammansatta, de som utan skepsis vågat tro på sig själfva och vågat fullfölja sina impulser med ensidighetens styrka. De ha i regeln ej agiterat annat än genom sina verk, de ha ej sökt rykte som nyhetsbärare utan helt enkelt som konstnärer, de ha gjort hvad de kunnat och på det sätt, de funnit bäst. Det är i regeln bland dem, som ej haft ett eget ord att säga, vi finna för-kunnarne af det nyaste nya och det enda sanna — det bör ju vara uppenbart, att »le dernier cri» ej så säkert har mera fullödig klang än gårdagens stridsrop, att det ej alltid förkunnar ett framsteg, en sund och berättigad utveckling. Effektsökare liksom epigonkonstnärer ha funnits inom alla riktningar, bland de klassiska och romantiska lika väl som inom realistskolan och inom den moderna fantasikonsten. Det är dock ej detta slag af konstnärer, som ge konsten lifskraft.

1800-talet har varit ett uppslagens, ansatsernas, försökens skede. Man har försökt allt och kastat bort mycket däraf såsom snart förbrukadt eller föga gediget. Det har äfven — och framför allt — varit ett studiets skede — framtiden kommer kanske att beteckna det just som en förberedandets, en grundläggandets tid. Det har vårdat och utvecklat naturkänslan, det har uppfostrat ögat och har just därigenom vunnit verkligt nya områden för konsten. Skulle man söka den tendens, som nu vid öfvergången till tjugonde seklet är framträdande, så kunde man finna den i sträfvandet att bygga en ideel konst på realistisk grund eller — med ett annat uttryck för samma sak — i sträfvandet efter besjälad realism. Naturstudiet står i innevarande stund i glädjande hög kurs, försök att omkomponera och förbättra naturen, att »denaturera» henne i ett eller annat syfte, mötas med berättigad misstro. Konsten bygger i den dag som är på grundval af ett inträngande och förstående studium af naturens former, dess egna lagar och förutsättningar men ger för öfrigt rymlig plats för personlig naturtolkning och personlig fantasi. Besjälad realism finns inom dess alla arter, den finns i Voyseys tapeter och i Emile Gallés kristallarbeten och träinläggningar med stiliserade växter lika väl som i Meu-niers arbetarstatyer och i Liljefors' svenska ödemarksstämningar. En sammanslutning tyckes för närvarande äga rum inom konsten. Nya uppslag mötas med uppmärksamhet och utan löje — man har sett, hur nedhånade nyhetsmän af det nästföljande släktledet blifvit upphöjda till utvecklingens ledare — men det är nu mindre nyhet man söker än fördjupande och harmoni. Man söker helt enkelt ärlighet och djup, smak, lugn, kraft, söker ett enkelt uttryck för osökt, innerlig känsla.

Konstens ställning och vilkor ha blifvit andra under detta sekel än de förut varit. 1800-talet har sett de stora museerna uppstå, konstföreningarna, de illustrerade tidskrifterna och hela den illustrerade konstliteraturen. Konsten tränger ut till den stora allmänheten i en omfattning som aldrig förr. De moderna samfärdsmedlen ha förminskat afstånden, konstverken cirkulera Europa och Amerika rundt, de årliga konstutställningarna på olika platser ha litet hvarstädes utvidgat sig till internationella och gifva allmänheten tillfälle att se och jämföra olika länders konst, och världsutställningarna gifva storartade och omfattande öfversikter af samtidens alstring, ofta äfven lärorika tillbakablickar öfver utvecklingens gång.

Konstidkarnes mängd har ökats på ett oroväckande sätt. År 1791 voro utställarne på salongen i Paris 166, år 1796 uppgingo de till 200, år 1804 till 250, 1812 hade de ökats till 430. År 1896 omfattade de båda samtida salongerna 5,374 nummer, och den samtidigt anordnade utställningen i Berlin räknade 3,703 nummer. De båda

sommarutställningarna i München 1898 räknade 2,468 namn. Att massutställningarna verka tröttande och äro snarare ett arbete än en njutning att genomgå kan ej förnekas — om de i mindre grad lämpa sig för ett innerligt tillägnande af de enskilda konstverken, så gifva de dock en framställning af läget, af tendenserna, af de härskande ide-erna, och de bidraga onekligen till att sprida intresse för konsten.

Det har ofta blifvit sagdt, att den moderna konsten har så föga raison d'étre. Dess verk hopas i museer och utställningslokaler — till hvad nytta? Hur skall konsten kunna fylla sin kulturella uppgift? Genom att, som Tolstoy vill, ställa sig i religionens tjänst, samla sig kring en uteslutande etisk uppgift, afstå från allt, som är flärd och bestickande ögonfägnad ? Eller genom att följa Ruskins och de andra engelsmännens fingervisning, söka förena skönhet och nytta, föra skönheten in i hvardagslifvet, sprida det största mått af skönhet till det största möjliga antal människor, så att en hvar får något med af dess rikedom, föra smaken som en förädlande och förfinande makt in i hvardagsvärlden? Eller genom att uteslutande söka sitt mål i sig själf, undvika att uppställa för sig något som helst praktiskt mål, nöja sig med uppgiften att vara konst? Det är flera frågor än dessa, vår tid lämnar åt morgondagen att lösa.

Det skede, hvars konstverksamhet vi följt, behöfde lång tid att lära känna sig själft. Såväl under famlandets tid som sedan det funnit sitt eget jag har det likväl i sin konst fastslagit sin andliga fysionomi, sin fantasis art, styrka, begränsning. Och det är uppenbart, att det i dessa hundra års konst varit framsteg och nydaning men aldrig stillastående, hvilket är liktydigt med tillbakagång. Det gångna århundradet lämnar åt det kommande en konst i växt, en ungdomskraftig konst med rika möjligheter till utveckling.

Okt. 1897—Aug. 1900.

(Endast för de konstverk, som tillhöra någon offentlig samling, är under afbildningen utsatt, hvar originalbilden tinnes).

TONPLANSCHER OCH BILAGOR.

Sid.

Böcklin, Vågornas lek. Titelplansch ....—

Delacroix, Dante och Virgilius i underjorden 148

Géricault, Medusas skeppsbrott..146

Gros, Napoleon på slagfältet vid Eylau 58

Kröver, Ett sammanträde i kommittén för den franska utställningen i Köpenhamn.................428

Kunder, Till skönheten 380

Carl Larsson, Fresker i Nationalmuseum, Stockholm..432

Maccari Cicero anklagar Catilina inför Boms senat..314

Menzel, Friedrich II:s flöjtkonsert 212

» Järnvalsverk 274

Meunier, Industrien 406

Millet, Herdinnan för hem sin hjord..192

Neuville, Från slaget vid Champigny..244

Puvis de Chavannes, Sommaren 352

Rossetti. Ecce ancilla domini 330

Thoma, Den heliga familjen..374

Uhde, Kom, Herre Jesu, var vår gäst 382

Werenskiold, Bondebegrafning 430

ILLUSTRATIONER I TEXTEN.

Sid.

Achenbach, Andreas: Kustbild..............................272

Aubé: Gambetta-monumentet...................................392

Bally: S:t Trinité i Paris...233

Barrias: Den första begrafningen........................397

Barry: Parlamentshuset i London 201

Bartholomé: De dödas monument 389

Barye: Lejon..171

Bastien-Lepage: Höskörd...303

Baudry: Komedien 235

Begås: Schiller-monumcntet i Berlin 294

Sid.

Begås: Wilhelm I:s monument............... 390

Bergh, Edv.: Under björkarna 426

Bergh, Richard: Aftonstämning............... 434

Besnard: Porträtt................................ 357

Blunck: Thorvaldsen och andra konstnärer

i en romersk osteria 75

Bosio: Le baiser à la capucine............... 62

Boucher: Venus' triumf....................... 13

Breton, Jules: Skörden välsignas, en bild

från Artois.................................. 254

Brown, Madox: Elia uppväcker enkans son 327

445Sid.

Burne-Jones: Kärlekssången 335

» Den gyllene trappan 336

Böcklin: Dödens ö 349

» Tystnaden i skogen...................................371

Börjeson: Karl X Gustafs staty..............................440

Canova: Amor och Psyke 65

Carpeaux: Världsdelarna uppbära jordklotet 261

Carstens: Natten och parcema.............................41

Chardin: Bordsbönen 19

Chérct: Affisch...363

Cochereau: Davids elevatelier 37

Constable: Hölasset..137

Cornelius: Striden om Pafrokles' lik 79

» Yttersta domen, i Ludvigskyrkan

i Munchen..97

» Skapelsen 99

Corot: Morgon 187

> Morgonstämning 189

Courbet: Begrafning i Ornans 226

> Hjortarnes gömställe 256

Crane: Fris 325

> Askungens brudfärd 347

» Ur Floras fest...348

Cuypers: Riksmuseum i Amsterdam 411

Dagnan-Bouveret: Madonna 383

Dalou: Republikens triumf 393

Damoye: Landskap 296

Dampt: Barnporträtt 401

David: Sabinskorna...39

» Napoleon och Josefines kröning ... 51

» Madame Récamicr 52

Defregger: Salongstyrolarcn 286

Degas: Repetition...309

Delacroix: De skeppsbrutna 150

Delaplanche: Musiken...396

Delaroche; Mordet på hertigen af Guise... 158

Diez: Det lugna vattnet...404

Dubois: Florentinsk sångare.................................394

» »La charité» 395

Dupré: Jules: Från trakten af Southampton 186

Edelfelt: På hafvet 430

Ekersberg: Thorvaldsens ankomst till Kö-

penhavns redd 76

Prins Eugen: Svenskt landskap 435

Ferstel: Votivkyrkan i Wien...................................291

Feuerbach: Platos gästabud 263

» Pietà 281

Fortuny: Den nya modellen 248

446

Sid.

Frampton: Drottning Viktoria 363

Frémiet: Jeanne d'Arc.......................... 262

Fromentin; Falkjägare i Algier............. 250

Gallén: Hednagudarna ha lämnat Finland 436

> Ilmarinen plöjer ormfältet......... 436

Garnier: Grand opera i Paris 227

» Trapphuset i Grand opera. De-

taille: operans invigning.......................232

Gebhardt, E. v.: Lazari uppväckelse..................381

Gérard: Madame Récamier...61

Goya: Spansk flicka..143

Hasselberg: Snöklockan 439

Hogarth: Vigsel.................................. 18

Houdon: Voltaire................................ 24

Hunt, Holman: Dödens skugga............... 329

Höckert: Stockholms slotts braud 425

Ingres: Homeros' triumf....................... 153

Israels: Interiör.................................. 319

Jones: Towerbron i London................. 412

Kaulbach, W. v.: Jerusalems förstöring ... 105

Klenze: Glyptoteket i München............... 92

» Propyléerna i München 93

> Valhalla vid Regensburg............ 94

Klinger: Döden som förlösare, ... 377

» Salome 379

Knauss: Begrafning i byn..................... 267

Kröyer: Fiskare draga not..................... 429

Larsson, Carl: Brita och jag.................. 431

Laurens: De bannlysta 243

Leibl: Tidningsläsande bönder............... 285

Leighton: Fry ne 341

Leistikow: Morgonstämning 388

Lenbach: Bismarck 283

Lessing: Johan Hus framför bålet 117

Leys: Battista Pallavicini erhåller borgarrätt i Antwerpen 1541................. 216

Liebermann: Grönsaksränserskor............ 323

Liljefors: Vårnatt................................ 415

Makart: Katarina Cornaro hyllas af vene-

zianarne................................ 278

Manet: Hos père Lathuile..................... 306

Manet: I båten................................... 307

Marstrand: Skyttefest i Roeskilde 418

Meissonnier: Mannen vid fönstret 214

» >1814»............................. 241

Melchers, Gari: Moder och barn 320

Mercié: »Quand indmc» .... 398Sid.

Meunier, Const.: Hamnarbetare.............................405

Millais: Jesus som barn i sina föräldrars hus 221

Millet: Axplockerskor 192

> Vid tjärn an 194

Moreau, Gustave; Herkules och hydran... 238

Munthe, G.: Friarne..437

Nicholson: Drottning Viktoria på promenad 366

Nittis: Place de Carroussel 310

Nüll, von der och Siccardsburg: Operan i

Wien 290

Overbeck: Kristus................................ 89

Paterson: Landskap............................. 359

Pigalle: Merkurius 15

Piloty: Germanikus' triumftåg 265

Poelaert: Justitipalatset i Bruxelles......... 409

Poussin, Nicolas: Sanningens triumf 11

Poyet: Lagstiftande kårens palats............ 47

Prell: Danzigs sändebud inför dogen Marino

Grimani 386

Proudhon: Rättfärdigheten och håmden förföra förbrytaren 54

» Kejsarinnan Josefine............... 55

Puvis de Chavannes: S:te Gcnevièvcs barndom 351

Pöppelmann: Zwingcr i Dresden............ 21

Raffaelli: Före vigseln........................... 308

BafTet: Slaget vid Omed-Alleg 161

Rauch: Drottning Louises och kung Friedrich Wilhelm III» sakofager...... 111

> Friedrich II» monument i Berlin 112

Regnault, Henri: General Prim.............. 246

Rethel: Kejsar Otto i Karl den stores graf 119 Reymond: Triumfbågen på Place de 1'Etoile 46

Rietschel: Pietà................................... 293

Robert, Leopold: Återkomsten från pilgrimsfärden til IMadonna dell' Arco...... 165

Rodin: Johannes döparen 399

» Porträttbyst.............................. 400

Rosen, G. v.: Porträtt af Pontus Wikner 427

Rossetti: Dantes dröm........................... 333

Rousseau, Th.: I utkanten af Fontainebleau-

skogen. (Solnedgång)...... 183

» Landskap från les Ländes... 184 Rude: Le départ 169

Sacconi: Vittorio Emanuelc-monumentet i

Rom 390

Sid.

San Isidoroklostret i Rom..................... 84

Schinkel: Altes museum i Berlin............ 108

> Schauspielhaus i Berlin 109

> Greklands blomstring 114

Schmitz, Bruno: Nationalmonumentet vid

Kyfthäuser 391

Schwanthaler: Bavaria och Klenze: Ruhmes-

halle i München 102

Schwind: Grefve Gleichens hemkomst...... 124

» Konung Krokus och skogsnymfen 125

Scott, Ballie-: Engelskt landthus............ 413

Segantini: På bete i Alperna.................. 315

Semper: Den äldre hofteaterii i Dresden 208

> Muséet i Dresden 209

» Nya hofteatern i Dresden......... 289

Skovgaard, P. C.: Alléen vid Vognserup... 420 > J.: Kristus förer röfvaren in i

paradiset 438

Sonne: Sjuka vid Helenas graf............... 419

Soufflot: Panteon................................. 22

Steinlen: På gatan 365

Stuck: Synden 375

» Kriget....................................... 376

Tadema, Alma: Claudius 343

Thorwaldsen: Detalj ur Alexandersfrisen... 33

> Hebe...68

» Kärlekens åldrar..............................71

Kristus..73

Troyon: Oxar gå till arbetet...................................198

Turner: David Wilkies begrafning på hafvet 139

• Vautier: En ny medborgare 269

Vernet, Horace: Stormningen på Smalah... 160 Vignon: Madeleiuckyrkan 45

Waesberghe, A. van: Privathus i Bruxelles 410

Wallgren: Grafurna.............................. 441

Wallot: Riksdagshuset i Berlin............... 408

Watts: Paolo och Francesca.................. 339

Whistler: Min moder........................... 353

Symfoni i hvitt..................... 355

Wiertz: Den sista kanonen..................... 176

Wilkie: Blindbock................................ 128

Zorn: Ute 433

> Ernest Renan.............................. 432

Vignetter af B. Almquist.

447PERSONREGISTER.

(De feta siffrorna hänvisa till de sidor, där den hufvudsakliga uppgiften om personen bör sökas.)

Abadie 409.

Achenbach, Andreas 271.

> Oswald 273. Adam, Frans 276. Adam, Donovan 358. Adler 362. Alvarez 312. Aman-Jean 362. Ancher, Anna 429.

» Michael 429. Andersson, Nils 425. Anning-Ben 348. Antigna 204. Antokolsky 393, 446. Aubé 392. Aublet 311. Auburtin 362.

Backe 429. Bakhuisen 180. Ballu 233. Baltard 210, 288. Baron 317. Barrias 395. Barry 207. Barye 171. Barthold i 396. Bartholomé 400. Baskirtcheff, Marie 303. Bastien-Lepage 302. Bates 402. Baudry 284. Baumann-Jerichau 426. Beardsley 366, 418. Becker, Georges 236.

» A. von 431. Begås, Reinhold 2M, 391, 403. Benczur 279. Bendemann 118. Bendz 417, Benliure y Gil 312. Béraud 310, 884. Berge, de la 180. Bergh, Edvard 424.

Bergh, Richard 433. Bergslien, Brynolf 437. Berne-Bellecour 245. Besnaid 356. Bièfve 174. Billotte 357. Bindesböll, M. G. 419.

> 486. Binet 357. Biondi 402. Bisschop 318. Bissen, Vilh. 78, 418.

K. G. W. 437. Blake 128. Blecken 135. Bleibtreu 275. Block, de 175.

> Karl 426. Blommér 422. Blomstedt 435. Bläser 294. Boberg 439. Bochm 402. Boileau 210. Boilly 62. Bokelmann 324. Boldini 356. Bonheur, Rosa 198. Bonington 138. Bonnat 236, 245. Bonnesen 437. ßouvin 230. Bosio 48, 62. Bouguereau 234. Boulanger, Louis 157.

» Gustave 236, 289. Boulenger 317. Boutigny 245. Bracht 387. Braekeleer d. à. 175.

d. y. 316. Bradley 413. Brandt 279. Brandon 206.

Brandstrup 437. Brangwyn 359. Breda 421. Breton, Jules 268.

> Emile 357. Brogniart 46. Brouillet 311. Brown, Madox 217, 828. Brozik 279. Brülow 440. Brütt 324. Buffet 362. Bull 439.

Burne-Jones 224, 884, 373, 411.

Busch 324.

Butin, Ulysse 305.

BOrkel 121, 186.

Byström 78.

Böcklin 867.

Börjeson 437.

Cabanel 288. Cabot 180. Cain, Auguste 261. Calame 424. Caldecott 348. Calderon 345. Cammucini 78. Campbell 78, 408. Camphausen 276. Canova 40, 68. Canzler 408. Cappelen 423. Carabin 414. Caran dAche 364. Carpeaux 260. Carrier-Belleuse 262. Carrière 355. Carstens 40. Casados 312. Catel 134. Cavelier 262. Cazin 355.

Cederström, Gustaf 427.

448Cezanne 306. Chalgrin 46. Chaplain 401. Chaplia 252. Chapu 395. Charlet 161.

Charpentier, Alex. 401, 414.

Chassériau 155.

Chaudet 48.

Checa 312.

Chenavard 156.

Chéret 862, 366.

Chevalier 362.

Chintreuil 197, 280.

Chodowieckl 213.

Christensen 429.

Christie 439.

Ciardi 314.

Clason 439.

Clemmesen 439.

Clysenaar 317.

Cobden-Sanderson 346.

Cogniet 157.

Collins 217.

Constable 186.

Constant 242.

Cormon 242, 801.

Cornelius 84, 87, 96.

Corot 186.

Cottet 362.

Courbet 226, 255.

Courtens 317.

Couture 157.

Cox 138.

Crane, Walter 125, 846. Crawford 403. Crome 138. Cruikshank 348. Cuypers 410.

Dagnan-Bouveret 304. Dahl 185, 423. Dahlerup 438. Dal bon o 314. Dalou 393, 896. Dalsgaard 419. Dammouse 414. Damoy 357. Dampt 401, 414. Danhauser 122, 270. Dannat 319. Dannecker 66. Daubigny 197.

Nordenivan, Konithittoi

Daumier 165. Dauphin 362. David 85, 43, 49. David d'Angers 167. Debucourt 62. Decamps 163. Defregger 286. Degas 309. Deglane 409. Delacroix 147. Delaherche 414. Delaplanche 395. Delaroche 158. Delaunay 285. Déperthes 409. Detaille 244. Dettmann 387. Devéria 157, 164. Diez 196. Dierck 317. Dicz, Wilhelm 279. Dietz, Robert 404. Dillens 175. Doré 236. Drake 294, 391. Dreber 367. Duban 210, 233. Dubois-Pillet 360. Dubois, Paul 394. Duc 210, 233. Duez 311, 357. Dumont 166. Dupré, Giovanni 401.

> Jules 185.

> Julien 305. Duran, Carolus 236, 252. Duret 166.

Dutert 410. Dyce 218.

Eastlake 218. Eberhard 102. Eberlein 393. Eckersberg, C. V. 416.

J. F. 423. Eckmann 366. Edelfelt 384, 428, 431. Ekman 422. Emerson 411. Ende, am, Hans 388. Engel 422. Enhuber 122. Ericsson, Kristian 438. nr. 57.

Etex 230. Etty 218. Eugen, prins 434. Exner 419. Exter 387.

Fagerlin 423. Fahlcrantz 421. Falguière 395. Favretto 314. Fearnley 423. ' Fedi 401. Ferstel 291, 409. Feuerbach, Anshelm 280. Firle 387. Fitger 386.

Flandrin, Hippolyte 155.

Flaxman 66.

Fleury, Robert 157.

Flossman 403.

Flüggen 270.

Fogelberg 78.

Foley 402.

Fontaine 45.

Forain 363.

Ford 402.

Forsberg 427.

Fortuuy 247.

Frampton 393.

Franpiis 357.

Frédéric 360.

Frémiet 260.

Freund 78.

Friedrich 135.

Frith 217.

Fromentin 250.

Frölich 417.

Führich 90.

Füssli 78.

Qaillard 252. Gallait 174. Gallé, Emile 414. Gallén 434.

Garnier, Charles 233 (Se rättelserna). Gau 172. Gauermann 122. Gaugin 360. Gavarni 165. Gebhardt 381. Gedon, Lorenz 287. Genelli 108.Gérard 38, 57. Gerbault 364. Géricault 145. GérOme 240. Gervex 311. Geselschap 275, 386. Gibson 78, 402. Gigoux 157. Gilbert 402. Giraud 239. Girault 409. Girodet 38, 57. Gleyre 239. Gogh, van 360. Goudouin 46. Gould 358. Goya 142. Granet 62. G rasset 363. Greenaway 348. Greenough 403. Greiffenhagen 340. Greuze 19. Greisebach 291. Groot 404. Gropius 408. Gros 58. Groux de 316. Gude 270, 423. Gué 440. Guérin 38, 57. Guillaume 262. Guillaumet 251. Gurlitt, Frans 135. Guthrie 359. Guys 364. Gärtner 94.

Haas de 318. Habermann 387. Hæcker 387. Hagen 386. Haider 387. Hammershöj 436. Hamon 239.

Hansen, Theophil 291, 409. > Constantin 417. Karl 424. Harpignie 357. Harrison 319. Harsdorff 415. Hartmann 387. Hasenauer 289.

Hasselberg 437. Hasselriis 437. Hauberisser 408. Hébert 245. Hechtritz 404. Heilbutli 311. Heim 155.

Heine, Th. 366, 413. Hellqvist 426. Henneberg, Rudolf 276. Henner 235. Herholdt 439. Herkomer 344. Hermans 316. Hersent 157. Hess 102, 121. Heyerdahl 426. Heymans 317. Hildebrand 408. Hildebrandt 116, 273. Hittorf 233. Hitzig 292, 408. Holiday 346.

Hofmann, Ludvig v. 387.

> 408. Holl 345. Holmberg 424. Holm-Munthe 439. Holmboe 435. Hoppner 126. Horne 413. Horta 410. Houdon 22. Huret 180. Hundriesscr 392. Hunt, Holman 220, 828. Hübner 118, 270. Hähnel 294. HOckert 424.

Idrac 395. Image 413. Ingres 148, 151. Injalbert 397. Israels 318. Ivanow 440.

Jacque 199. Jansen 386. Jansson 431. Jeanneret 316. Jerichau 78, 420. Jernberg, Aug. 423. Jerndorff 429, 486.

Johansen, Viggo 429. Jongkind 318. Jordan, Rudolf 270. Josepsson, Ernst 432. Jouffroy 166, 262. Järnefeldt 435.

Kalckreuth 387.

Kalide 294.

Kallmorgen 386.

Kampf 387.

Kauffmann 122.

Kaulbach, W. von, 91, 104.

» F. A. v. 288. Keene 348. Keller, Albert 386.

» Ferdinand 386. Kennedy 358. Keyser 174. Kiesel 321. Kiss 294. Kittelsen 435. Kjörboe 422. Klenze 98. Klinger 876. Knauss 268. Knille 386. Knoll 403. Knoppf 360. Kock, Josef 78, 133. Koepping 414. Kolstöe 430. Korovin 441. Krafft d. y. 421. Kramskoj 440. Krogh 430. Kronberg 426. Kruse 403. Kröyer 428. Kuel 387. KQchler 417. Kyhn 419, 429. Köbke 417.

Labarre 46. Labrouste 210. Laermans 317. Lagae 406. Lambeaux 406. Landseer 342. Lang, Heinrich 276. Langer 99. Larsson, Carl 432.Larsson, Markus 424, 425.

Lassus 172.

Laurens 242.

Lavery 359

Lawrence 127.

Leech 348.

Lefebre 234.

Legros 257, 366.

Leibl 284.

Leighton 840, 402.

Leistikow 387.

Lcmaire 166.

Lemot 48.

Lenbach 282, 384.

Lepère 46.

Leroue 305.

Leslie, Ch. Hobert 217.

> George 345. Lessing, K. F. 118, 136. Leu 273. Leys 175, 215. Lhermitte 304, 384. Licht 409. Liebermann 322. Liljefors 433. Liljelund 431. Lindegren, Amalia 425. Lipsius 408. I.una 312. Lundbye 417. Lundgren 421.

Maccari 314. Mackensen 388. Maclife 218. Madou 175.

Madrazo, Raimundo 313. Magne 409. Mal]let 262. Maison 404. Makart 277. Makowsky 440. Manet 230, 257, 805. Marche, von 199. Marées, von 373. Marilhat 163. Maris 318. Marsili 402. Marstrand 417. Martin, Elias 42. Mason 345. Matejko 279. Matthieu 236.

Maurier, du 348. Maurin 164. Mauve 318. Max, Gabriel 282. Meissonnier 211, 240. Melby 419. Melchers, Gari 318.

Meldahl 438. Melville 359. Ménard 362. Menzel 122, 211, 271. Mercié 396. Mesdag 318.

Meunier, Constantin 316, 105.

Meyer, Constance 56.

Meyer, Klaus 387.

Michel, Georges 180.

Michetti 314.

Millais 220, 343.

Millet, K. 181, 1»1.

> Aimé 262. Modersohn 388. Molin 424, 437. Monet, Claude 306. Monnier 164. Monteverde 401. Monticelli 307. Moore 342. Morell! 313. Moreau 237. Morgan 346. Morgenstern 135. Morland 127. Morot, Aimé 242. Morris, William 224,845,412. Mucha 363. Munkaczy 279, 287. Munsterhjelm 431. Munthe, Ludvig 424.

> Gerhard 435. Muller, Vilhelm 138. » Charles-Louis 204. » Mörten 423. » Viktor 279. Möller, Carl 439. » G. 439.

Nénot 409. Nesfleld 411. Neuhuys 318. Neuville, de 244. Newton 411. Nicholson 366.

Nittis 311. Nono 314. Nordenberg 423. Nordgren 424. Nordström, Karl 433. Nüll, v. d. 289, Nyrop 439.

Oberländer 324. OhlmQller 94. Orchardson 345. Orsel 145. Ouless 345.

Overbeck, Friedrich 88, 80. • Fritz 388.

Pasini, Albert 249. Passini, Ludvig 249. Paterson 358. Paulsen 429. Pauvels 317. Paxton 210. Pearce 319. Pelouse 357, Percier 45 f. Périn 145. Peroff 440. Perraud 166, 262. Perrin, Feyen 305. Petersen, Elif 428.

» Ove 438. Peterson, Ludvig 439. Pettie 345. Pforr 83. Philip 345. Philipon 165. Philipsen 436. Picard 362. Piglhein 384, 386. Piloty, von, Karl 264. Pils 244. Pisarro 306. Plageman 421. Poelaert 410. Pointelin 357. Ponscarme 401. Poyet 47. Poynter 342. Pradier 166. Pradilla 312. Préault 167. Prell 386. Preller 134. Prinet 362.Protais 244.

Proudhon 53.

Pryde 366.

Pugin 206.

Putz, Ludvig 276.

Puvis de Chavannes 850, 373.

Qvarnström 422.

Raffaelll 307. Raffet 161. Ramberg, von 234. Raschdorf 408. Rauch 110. Ravanne 362. Raymond 46. Rebell 134. Redon 364. Regnault 246. Reid 345. Reinhardt 134. Renoir 306. Renouard 363. Repin 440. Rethel 118. Ribot 235. Richard 252. Richardson 411. Richman 206. Richter, Ludvig 122.

» Gustaf 276. Riedel, August 271. Riemerschmid 387. Rietschel 292. Ring 436. Ritter 270. Rivière 343. Rixens 242. Robert, Leopold 164. Robert-Fleury 242. Rochegrosse 242. Rodin 397. Roeburn 126. Roed 417. Roll 304. Ronmey 126. Rops 364. Roqueplan 180. Rosen, von 426. Rossetti 220, 880. Rottmann 134. Roty 401.

Rousseau, Théodore 181, 182.

Rousseau, Philippe 302. Rowlandson 348. Rude 167. Rump 419. Runge 132. Runeberg 437. Rydberg 425. Rysselberghe 360.

Sacconi 392.

Saint-Marceaux 395.

Salmson 427.

Sandberg 422.

Sandreuter 316.

Sargent 319.

Sattler 366.

Schadow 66, 88, 115.

Schaper 403.

Scheffer 155, 164.

Schelfhout 180.

Schcenleber 386.

Schick 78.

Schilling 294, 391.

Schinkel 107.

Schirmer 135, 439.

Schmidt, Friedrick, 291, 409.

Schmitz, Bruno 392.

Schnorr von Carolsfeld 84,100.

Scholander 422, 439.

Schrödter 117.

Schultz 437.

Schwabe 364.

Schwanthaler 101.

Schwind 103, 120, 122.

Scott 129, 207.

» Baillie-413. Segantini 315. Seidl 408. Semper 207, 288. Sergel 415. Seurat 306. Serrurier 413. Shaw, Byam 340, 411. Siccardsburg 289. Siemering 403. Siemiradski 266. Signac 306. . Signol 159. Simon 362. Simonsen 419. Sinding, Otto 430. » Stefan 437. » -Larsen 439.

Sisley 306. Skarbina 387. Skredsvig 384, 430. Skovgaard, P. C. 419.

> Joakim, 435,

> Niels 436. Slott-Möller, Agnes 436.

> Harald 436. Smirke 206.

Soane 206. Sodbye 437. Sonne 417, 419. Sorolla y Bastida 313. Spangenberg 276. Spitzweg 121. Stallaert 317. Stanhope 340. Stäppen, van der 406. Steindl 291. Steinle 90. Steinlen 363. Stewart 319. Stevens, Alfred 252.

» A. G. 402. Stevenson 358. Stigell 438. Sträck 292. Streets 411. Strudwick 340. Stuck 374. Stüler 292. Sutter 83. Suys d. y. 410. Syberg 436. Syl vestre 236. Södermark 421.

Tadema, Alma 341. Tegner 437. Tenerari 77. Thaulow 430. Thedy 288. Therkilsen 436. Thiersch 408, 409. Thoma 374.

Thomas, Grosvenor 358. Thomsen 429. Thornycroft 402. Thorvaldsen 66. Tidemand 270, 428. Tiffany 414. Tissot 311, 484. Tite 206.

452Tito 314. Toorop 360. Toudouze 236. Toulouse-Lautrec 363. Troili 421. Troyon 197. Truchet 362. Turner 138.

Uhde 323, 888. dencker 423. Unger 387.

Valenciennes 131. Vallotton 366. Vaudremer 409. Vautier, Benjamin 270. Veber 364. Vest 84. Vela 401.

Veide, van de 410, 413. Vergeland 426. Verlat 317. Vermehren 419. Verner, von, Anton 276. Vernet 159. Verstraete 317. Vlgnon 47. Villegas 313. Viollet-le-Duc 172.

Visconti 231, 838. Vogel 83. Vogel er 388. Voit 94, 210. Volkmann 404. Vollon 301. Voysey 413.

Wagner 409. Wahlberg 424, 425. Wahlbom 421. Waldmöller 122. Walker 345. Wallander, Alf 438.

» Vilhelm 423. Wallgren 414, 438. Wallot 408. Wäl ton 358, Wappers 173. Ward 129, 218, 403. Wasnetzolf 441. Waterhouse, J. W. 340.

» 410. Watts 218, 887, 372, 403. Wauters 317. Webb 207, 411. Webster 217. Wenzel 430. Werenskiold 322, 430. Wereschagin 440.

Werner, Karl 273. Wéry 362. Westin 421. Westmacott 78. Whistler 230, 858. Wickenberg 180, 421 Wickman 439. Widermann 294. Wiertz 176. Wilkie 127. Wilkins 206. Willette 364. Willumsen 436. Winge 425. Wintergerst 83. Winterhalter 229. WolfT 294. Woolner 402. Wächter 78.

Ximenes 402.

Yvon 244.

Zahrtmann 430. Zettervall 439. Ziebland 94. Ziem 245. Zorn 432.ANVÄND LITERATUR.

I.iibke, Grundriss der Kunstgeschichte.

Kunsthislorien. Ofvannämda verk i dansk bearbetning af Julius Lange och F. Beckett. 1897 o. f.

C. G. Estlander, De bildande konsternas historia frän slutet af 18:de århundradet till våra dagar. 1867.

Woltmann & Woerman, Geschichte der Malerei (intill år 1800). Dohme, Geschichte der deutschen Baukunst (intill år 1800). W. Bode, Geschichte der deutschen Plastik (intill år 1800). C. Gurlitt, Geschichte der neueren Baukunst (intill år 1800). L. Gonse, La sculpture franjaise. 1895. G. Göthe, Johan Tobias Sergel. 1898.

O. Levertin, Niklas Lafrensen d. y. och förbindelserna mellan svensk och fransk konst på 1700-talet. 1899.

Harnack, Deutsches Kunstleben in Rom im Zeitalter der Klassik. 1896. Benoit, L'art franfais sous la révolution et l'empire. 1897.

G. Hirth, Der Ciccrone in der Kgl. Gemäldegalerie in Berlin (inledningen). 1889. Reber, Geschichte der neueren deutschen Kunst. 1876.

Muther, Geschichte der Malerei im XIX Jahrhundert. Tre delar. 1893—94. C. Gurlitt, Die deutsche Kunst des XIX Jahrhunderts. 1899.

Les chefs d'æuvres de l'art au XIX siècle par A. Michel, A. de Lostalot, P. Infort, Th. de Wyzewa et L. Gonse. Fem delar. 1890.

J. Lange, Sergel og Thorvaldsen. 1886. » Nutldskunst. 1873.

Billedkunst. 1884. » Bastien-Lepage og andre afhandlingen 1889. Galschiöt, Thorvaldsens museum. 1895. J. David, Le peintre Louis David. Två delar. 1879. Delécluze, Louis David, son école et son temps. 1855. Veron, Delacroix. 1887. Clément, Géricault. 1879. Alexandre, Barye.

Maxime du Camp, Les beaux-arts à l exposition universelle de 1855.

Chesneau, L'art et les artistes mödernes en France et en Angleterre. 1864.

Fromentin, Les mattres d'autrefois. 1876.

Fournel, Les artistes franjais contemporains. 1884.

Bigot, Peintres franyals contemporains. 1888.

//. Haussay, L'art franyais depuis dix ans. 1882.

Zola, Mes haines. 1878.

A. Wolff, La capitale des arts. 1886.

454A. Michel, Notes sur l'art möderne, peinture. 1896. Hnysmans, Art möderne. 1883.

> Certains. 1889. Ephrussi, Baudry. 1887. Estlander, Hippolyte Flandrin. 1890. Vachon, Puvis de Chavannes. Maillard, Adolphe Rodin statuaire 1899. Felicien Rops et son oeuvre. 1897. Fénéon, Les impressionistes en 1886. Stevens, Impressions sur la peinture.

Benjamin Conslant, Promenade de peintre aux salons de 1898.

Deberdt, La carricature et 1'humour fran;ais au XIX siécle. 1898.

v. Kobell, König Ludvig II von Bayern und die Kunst. 1898.

G. Brandes, Berlin som tysk rigshovedstad. 1885.

Ramberg, Heutige Kunst. 1888.

Bahr, Zur Kritik der Möderne. 1890.

Das Werk Adolf Menzels. Praktverk. 1885.

Böcklin-Prachtwerk. 3 band.

Das Werk von Max Klinger. Praktverk.

Meissner, Der Kunstlerbuch. Böcklin. 1898.

Klinger. 1899.

R. de la Sizeranne, Ruskin et la religion de la beauté. 1897.

» La peinture anglaise contjmporain. 1895.

Destrée, Les prérafaelites. Bruxelles 1894. Percy H. Bate, The english Pre-Raphaelite-Painters. 1899. J. Cartwright, The life & work of G. F. Watts. 1896.

» The life & work of Burne-Jones. 1894.

J. Knight, Rossetti. 1887. Solvay, L'art espagnol. 1887.

Hamlin, A history of architecture. New-York 1896.

Marquand & Frothingham, A history of sculpture. New-York 1896.

A. Aubert. Professor Dahl. Två delar. 1893—94.

Karl Madsen, Maleren C. W. Eckersberg. 1898.

> Johan Thomas Lundbye. 1895.

Hannover, Maleren Christen Köbke. 1893. Tikkanen, Finska konstföreningen 1846—96. Finland i 19:de seklet. 1893. de Baye, L'æuvre de V. Wasnetzoff. 1896.

» Causerie devant quelques toiles de l'école möderne en Russie. 1897. Knackfuss Kunstler-Monographien: Canova af A. G. Meyer, Schinkel af H. Ziller, Rethel af M. Schmid, Knauss af L. Pietsch, L. Richter af P. Molin, Lenbach af A. Rosenberg, Menzel af Knackfuss, Schwind af F. Haack, Klinger af M. Schmid, Stuck af O. J. Bierbaum, Munkaczy af Walter Ilges, Gebhardt af A. Rosenberg, Begås af A. G. Meyer.

Artiklar i tidskrifterna L'Art, Gazette des beaux-arts, Revue Indépendant, The Studio, Pan, Zeitschrift für bildende Kunst, Die Kunst für Alle, Dekorative Kunst, Kunstbladet (1888 och 1898), Tilskueren, Nyt Tidskrift, Nordisk tidskrift, Ord och bild m. fi.

't*

455RÄTTELSER.

Sid. 51. Davids krOnmgstafla har numera sin plats i Louvre.

» 134 rad 9 står hvilka, läs hvilken.

» 214 under illustrationen stär Louvre, läs Luxembourg. Taflan kallas i katalogen »Väntan».

> 233 rad 20 står Bally, läs Ballu.

> 233 rad 21. Garniers födelseår är 1825, ej 1821.

> 220 o. f. står på ett par ställen Rosetti, läs Rossetti. Likaså under illustrationen vid sid. 330.